

عَالَمُ الْقِصَّةِ



تأليف: برنار دي فونتو

ترجمة: الدكتور محمد مصطفى هبة

عالم القصة

نشر هذا الكتاب بالاشتراك

مع

مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر

القاهرة — نيويورك

سبتمبر سنة ١٩٦٩

عالم القصة

تأليف
برنارد دى قوتو

ترجمة
الدكتور محمد مصطفى هدارق

الناشر
عالم الكتب
٢٨ شارع عبد القادر بن عبد الله - القاهرة

هذه الترجمة مرخص بها وقد قامت مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر بشراء
حق الترجمة من صاحب هذا الحق .

This is an authorized translation of **THE WORLD
OF FICTION** by Bernard DeVoto. Copyright, 1950, by
Bernard DeVoto. Published by The Writer, Inc., Boston,
Massachusetts.

المشتركون في هذا الكتاب

ال مؤلف :

برناردى فوتو : (١٨٩٧ - ١٩٥٥) كاتب وقاص وصحفي ومؤرخ وناقد، تخرج في جامعة هارفارد عام ١٩٢٠ ، وقام بتدريس اللغة الإنجليزية بالجامعة حتى عام ١٩٣٦ حيث تفرغ للكتابة . . . نالت كتبه حظاً كبيراً من الشهرة وخاصة كتابه : Across the Wide Missouri الذى حصل على جائزة بولنزر وبانكروفت عام ١٩٤٨ .

المترجم :

الدكتور محمد مصطفى هدارة : أستاذ الادب العربى للمساعد بكلية الآداب جامعة الإسكندرية ومعار للعمل أستاذاً للادب العربى والدراسات النقدية بجامعة أم درمان الإسلامية بالسودان ، عمل لمدة طويلة مشرفاً على التأليف والترجمة بالإدارة الثقافية بالجامعة العربية . نشرت له الكثير من البحوث والمقالات كما ترجم عدداً من الكتب منها : قاهر القطب الجنوبي ، و د ملفل الملاح الصغير ، وهما من الكتب التى نشرتها هذه المؤسسة .

مصمم الغلاف : ولدى بطرس ايوب :

يعمل مصمم ديكور بالتحف الزراعى . صمم الكثير من أغلفة كتب المؤسسة .

محتويات الكتاب

صفحة

بين يدى القارىء بقلم الدكتور محمد مصطفى هدارة . . .	ى
لمباضاحات	ل
مقدمة بقلم المؤلف	ن
الفصل الاول : روث مارتن والمخاوف السبع (لماذا نقرأ القصة) . . .	١
الفصل الثانى : من الحلم إلى القصة	٢٧
الفصل الثالث : درجات الخيال فى القصة	٣٩
الفصل الرابع : القصة تجربة : واعية ولا واعية	٧٣
الفصل الخامس : الكاتب وقصته	١١
الفصل السادس : علم النفس وتأثيره فى كتابة القصة	١٣٥
الفصل السابع : نحو شكل طبيعى	١٥٥
الفصل الثامن : التخيل	١٧٥
الفصل التاسع : القاص الخفى	٢٠١
الفصل العاشر : الديناميكية (الحركية)	٢٢٣
الفصل الحادى عشر : المادة والزمن	٢٤٩
الفصل الثانى عشر : الكاتب وقراءه	٢٨١

بين يدك القارئ

بقلم: الدكتور محمد مصطفى هادي

برنار أوجستين دى فوتو (١٨٩٧ - ١٩٥٥) كاتب أمريكي متعدد الجوانب ، فهو قاص وصحفي ، ومؤرخ وناقد ، وهو أستاذ جامعي لا تخطئ . شخصيته الأكاديمية في كتابته التي تتميز بالحبيوة والشمول .

وهذا الكتاب الذي أترجمه واحد من كتبه العديدة التي أصدرها ، وقد نشره لأول مرة عام ١٩٥٠ ، وعلى الرغم من مرور سنوات على تأليفه فإنه يعتبر مرجعا أساسيا لا تبلى جدته في نقد القصة ودراسة أركانها المختلفة وتحليلها ، فهو لم يدع مادة تتعلق بالشكل أو المحتوى دون أن يشرحها تشرح الناقد الحبير الذي ينفذ إلى الدقائق والاحقاق . فهو يتناول موضوعات القصة التي نخوض فيها ، ومدى صلتها بالواقع أو الخيال ، ومدى تحقيقها لذات القاص وتعبيرها عنه ، ومدى وفاتها بحاجات القراء ، وتطور أسلوب الحكاية في القصة ، ثم هو يحلل التخييل فيها منذ كانت خرافة ساذجة حتى صارت تعتمد على التحليل النفسى ، ونجح إلى الرمز . وتلاقى مع الطبق العقلى . ويدرس أبعاد المكان والزمان في القصة ، وطرق رسم الشخصيات ، والحوار ، والتصوير البلاغى فى الأسلوب ، وأركان التكنيك ووسائله ، ومدى تلاؤم الشكل مع المضمون ، وأثر القصة فى حياة الإنسان ، ومدى وفاتها بحاجات المجتمع الذى تعيش فيه ، والمجتمع البشرى بصفة عامة ، والأنواع المختلفة للقصة ، من حيث هدفها ، وطريقة تناولها ، ورسم شخصياتها ، والعلاقة بينها وبين الأشكال الأدبية الأخرى .

وهو فى كل هذه البحوث العميقة يضرب الأمثلة من القصص العالمية المختلفة ، ويصدر أحكاما جديدة على القصص التي نالت شهرة واسعة ،

تصادم ما وقر في نفوس الناس من احترامها . كما أن الكاتب يعتمد في دراسته على المقارنة الدقيقة الواسعة بين القصة المقروءة ، والقصة المذاعة ، والقصة المرئية على شاشة السينما ، يدرس إمكانيات كل منها ، والوسائل المتاحة لها ، كما يقارن بين القصة في أشكالها المختلفة وبين المسرح المحدود بالزمان والمكان ، ويدرس أبعاد التخييل في كل منهما ، وأبعاد الشخصيات ، والمؤثرات والحيل التي تم عن طريقها الحكاية فيهما .

ولست أشك في أن ترجمة هذا الكتاب إلى العربية ليكون بين أيدي المتخصصين من رواد النقد والقصاص وكتاب المسرح والإذاعة والتليفزيون تستحق غناء ترجمته ، وغناء التعريف بالقصص والكتاب الذين تناولهم المؤلف بالدراسة (١) .

ولست أشك أيضا في أنه سوف يصحح كثيرا من المفاهيم والمفاهيم في الدراسات الأدبية والنقدية ، بل يقيم قواعد علمية أصيلة نحن في أشد الحاجة إليها .

(١) وضع «د» رمز أي المترجم إلى جانب هذه التمريرات ، تميزا لها عن تعليقات المؤلف .

إيضاحات

الفصلان الأول والثاني زاد طولهما إلى نحو ثلاثة أضعاف الطول الأصلي للمقالات التي نشرت في العمود الذي كنت أحرره تحت عنوان «المقعد الهادي» ، في مجلة هاربرز^(١)، كما توجد فقرات في الفصول الأربعة الأولى تعتمد على أجزاء نشرت في العمود نفسه. وإني لمدين بالشكر لإخوان هاربرز وشركة لينتل وبراون لسماحهما لي باستخدام هذه المواد .

والفصل الخامس كله مأخوذ من كتابي «مارك توين يعمل» ، وقد أعيد طبعه هنا بإذن من مطبعة جامعة هارفارد .

وكنت قد نشرت في صيف عام ١٩٣٧ في مجلة ستردي ريفيو الأدبية^(٢) أحد عشر مقالا صغيرا في سلسلة بعنوان «القصص والقارىء» ، وقد استخدمت هذه المقالات باعتبارها أصولا ابتداء من الفصل السابع حتى التاسع ، وإن كانت لا تمثل إلا أقل من خمس المادة الموجودة في هذه الفصول . وينبغي أن أشكر مجلة ستردي ريفيو لإذنها لي باستخدام هذه المادة .

وإني لأسمح لنفسى بالقول بأن وثيق المعرفة بالأدب النفسى، وكتابات النقاد الأدبيين عن القصة ، ولكن أساس دراستي في هذا الكتاب هو العمل الحرفي للمحللين النفسيين ، والقصص ، والكتاب . ولقد عرفت

(١) أنشأ هاربرز وإخوته هذه المجلة في نيويورك عام ١٨٥٠ وتولى دي فوتو تحرير «المقعد الهادي» من ١٩٣٥ إلى ١٩٥٥
(٢) أنشئت هذه المجلة عام ١٩٢٤ ، وهي أسبوعية وتولى نقد الكتب وتحريرها ، كما تهتم بالمرح والموسيقى والتصوير والسينما ، وقد تولى رئاسة تحريرها دي فوتو في السنة من ١٩٣٦ إلى ١٩٣٨ «م» .

قليلا من أطباء الأمراض العقلية، ولكنى فى الحقيقة لم أجا إليهم فى دراسى
للقصة . وقد ناقشت معظم المشكلات الموجودة فى هذا الكتاب مع
الدكتور لوسى جسنر ، والدكتور لورانس س. كوبي ، والدكتور بيتا
رانك ، والدكتور إيفولين ركسفورد ، والدكتور جريجورى روشلين .
ومهما يكن من أمر استخدائى لأرائهم فإنى أشكرهم على إبدائها . ومن
الطبعى أنهم لا يتحملون مسئولية ما تحدثت فيه عن القصة أو علم النفس
أو طب الأمراض العقلية .

وكان قد بدأ نوع من الدراسة المتخصصة فى عام ١٩٣٢ فيما أعتقد فى
«ترمين كوتدج»، وكان البرنامج يبدأ فى الساعة الخامسة بعد الظهر ويستمر
إلى المدى الذى يستطيع أن يملكه أى فرد . وإنى أوجه شكرى إلى العديد
من القصاص والكتاب الذين أmapوا اللثام عما يعتبر من أسرار صناعتهم ،
وذلك من خلال هذا البرنامج، وأخص بالشكر من الكتاب الشيوخ إديث
مير بليس ، وهيلين إفريت ، وتودور موريسون ، وفلنشر برات ، وليم
سلون ، وكذلك أشكر الكاتب الحديث مارك ساكستون ، وغيره من
القصاص الذين تحدثت إليهم فى أماكن متفرقة .

وقد وضعت باريان تمبل تقويم حركة الزمن فى قصة « ابنة ب. ف. » ،
وأنا مدين لها لقوة تحملها على الرغم من عملها ساعات طويلة فى مادة جافة،
وصمودها لما تعرضت له من ضغط كتابى .

وقد جعلت بين قوسين عددا من الملاحظات التى أبدأها لى جاريت
ما تنجلى الذى ظلت أغير على آرائه اثنين وعشرين عاما . ويبدو لى مع ذلك
أن الملاحظات المختلفة التى بحث بها إلى معلقا على بعض موضوعات بحثى
كانت أكثر امتيازاً من أن تنسب جبراً إلى مؤرخ فى نص كهذا الكتاب ،
ولهذا ادعيتها لنفسى .

مقدمة : بقال المؤلف

هذا الكتاب وضع لفرض واحد متعين وعدد بوضوح . وهو ليس رسالة فى سكلوجية القصة ، أو دليلًا لقواعد كتابتها ، وإن كان يعالج علم النفس ، وحرفية القصة . ولا أعتقد أنه يمت إلى دراسة علم الجمال أو النقد الأدبى ، وأدعو القارىء ألا يصنفه تحت هذه الاسماء ، بل ينظر إليه على أنه تحليل لحسب للعلاقة بين الشخص الذى يكتب القصة ، والشخص الذى يقرأها . وأدعوه بصفة خاصة إلى التأكد من أننى لا أقصد التعميم من وراء الدلالة الظاهرة للنص .

وإلى جانب ذلك كله أطالب القارىء بأن ينظر إلى جميع القصص التى قرأها نظرة متحررة فى خلال قراءته ما أكتبه عن القصة ، فنحن نعلم أن بعض القصص قد تكون أفضل من غيرها ، أو أكثر أهمية أو قيمة ، أو تكون ثمرة كتاب أعظم موهبة من غيرهم ، أو لها دلالات ينبغى أن تكشف . ولقد أبنت بصراحة فى هذا الكتاب القصص الأثيرة لدى ، كلما استطعت إلى ذلك سبيلا دون أن أطنى على التحليل . ولو أن التحليل قد وجه يمحض الإشارات إلى قيم مقارنة كلما وجدت ذلك ممكنا ، ولم أوجه قط إلى قيم مجردة . ولهذا ربما أسىء فهم هذه الإشارات . وتعتبر جميع القصص - بناء على وجهة النظر التى يستمسك بها هذا الكتاب - ذات قيمة بما أنها مقررة . فعملية القراءة تعتبر إعاما للقصة ، وهى لن تصير قصة حتى يقرأها أى شخص لا يعتمد الاهتمام بالقصة . وأهم موضوع فى هذا الكتاب هو التخيل الذى برهن للجنس البشرى بصورة مؤكدة أننا لا نستطيع أن نعمل بدونه ، ولهذا يهتم الكتاب بالتخيل أيا كان مصدره .

ولن أحاول أن أتناول في هذا الكتاب كل ما يتعلق بالقصة . وهذا اتجاه في دراسة القصة أعتقد أنه صحيح ومجد ، وإن كانت هناك طرق أخرى كثيرة صحيحة ومجدية أيضا ولا تهدف دراسي القصص إلى غاية منافستهم ، أو الطعن على أحدهم ، بل تهدف إلى مجرد التعبير عن الحقيقة . وبالإضافة إلى ما تقدم لست في حاجة إلى أن يخبرني قارئ بأن آرائي في هذا الكتاب واضحة ، لأنني أدرك أنها شديدة الوضوح ، حتى إنني آمنت بأن الوقت قد حان للبوح بها .

برنارد دي فوتو

الفصل الأول

روث مارتن والمخاوف السبع

ستجد في أية مدينة يبلغ عدد سكانها خمسين ألف متجر مثل متجر ت. م كيربي ، وهو مكتب للنسخ وعمل لبيع أدوات الكتابة ، وشرايط الاعراس ، والهدايا ، وبطاقات الأعياد ، وإعارة الكتب ، وأخيراً بيع الكتب. تدخل روث مارتن إلى محل كيربي قرب فترة منتصف مابعد الظهر لتشتري علبة من بطاقات المراسلة ، و«دسته» من ورق البريد ، وتوقفه أمام رف كتب عليه «قصص جديدة» .

وروث هذه زوجة صراف في بنك فرست ناشونال ، وهي في السادسة والثلاثين من عمرها ، لديها ثلاثة أطفال أصغرهم في الخامسة من عمره ، وهي حاصلة على ليسانس الآداب من الجامعة الحكومية ، وترأس الجمعيات الخيرية الأسقفية المحلية ، ولها شخصيتها القوية المستقلة عن إرادة زوجها بوب مارتن كما يتضح لنا في اجتماعات نادي البلدة . وبعد أن تردد روث عشر دقائق تشتري قصتين جديدتين لقاء ثلاثة دولارات لكل واحدة منهما . ولعل الأولى هي آخر ما ألفه جون دوس ياسوس (١) ، أو ولیم فوكنر (٢) ، أو ايفيلن ووه (٣) ، أو جون ماركواند (٤) . أما الثانية فقد

(١) جون رودريجو دوس ياسوس (١٨٩٦ — ١٩٢٠) قصاص أمريكي ولد في شيكاغو وتلقى تعليمه في هارفارد ، خدم في السلاح الطبي في الحرب العالمية الأولى . كتب كثيراً من القصص أهمها : «شوارع الليل» ١٩٢٣ ، «توصية مانهاتن» التي تميز بأسلوبها المعقد ١٩٢٥ ، «المال الضخم» ١٩٣٦ . م٥٠

(٢) وليام هاريسون فوكنر (١٨٩٧ — ١٩٦٢) قصاص أمريكي ولد في ألاباما الجديدة وتلقى تعليمه في جامعة الميسيسيبي ، نال جائزة نوبل ١٩٥٠ . أهم قصصه التخيل الوحشي ١٩٣٩ ، الدكتور ماريتينو ١٩٣٤ ، الصخب والتف ١٩٢٩ . م٥٠

(٣) ليزلن آرثر سان جون ووه (١٩٠٣ — ١٩٦٦) قصاص إنجليزي يؤثر في

تكون لقاص جديد لا تعرف عنه شيئاً إلا ما قرأته من تعريف به في العدد الأخير من التايمز نسخة الأحد . وعند نهاية الأسبوع كانت روث قد قرأت القصتين . أما بوب وزوجها - وهو جاد في قراءته أساساً ، إلا أنه أصيب بالبرد يوم السبت - فقد فرغ من إحدى القصتين فحسب ، وكانت للكاتب الجديد .

إن شراء روث للقصتين ، وحقيقة كونها سوف تفعل ذلك مرة أخرى في خلال الشهر القادم ، هو الأساس الذي تقوم عليه عملية النشر وتجارة كتابة القصة . ونحن لن نوجه اهتمامنا إلى الناحية الاقتصادية في عملية الشراء - مع أهمية هذه الناحية - ولكننا سوف نعني بالدوافع التي وجهت روث لتدفع ثلاثة دولارات لما قيمته أربعون سنتاً هي ثمن الورق وقماش الغلاف وأجر اليد العاملة . إن روث نفسها لا تهتم بكل هذه الأشياء لأنها تحب قراءة القصص ، بل إن قراءتها تعتبر من المنع المؤثرة في حياتها . فهي تستطيع الاعتماد عليها أكثر من اعتمادها على معظم المنع المعتادة . وهي تعلم بثقة الحبير المجرب قبل أن تفتح قصة ما أن قائلتها في الاستمتاع بها . فهي تقرأ القصة لأنها تستمتع بها ، تقرأها لتستجلب السرور . وينبغي أن نعرف - إذا نحينا محترفي الأدب وأشباه هؤلاء المحترفين جانباً - أنه ما من إنسان يقرأ القصة لهدف آخر غير المتعة .

ولك أن تتخيل بعض الوسائل التي تتحقق بها هذه للمتعة في أى مكان من المدينة التي تقيم فيها روث ، في الوقت نفسه الذي تجلس فيه - بعد

== أسلوبه اتماؤه إلى الكاتوليكية ومذهبه الاجتماعي المحافظ ، أشهر قصصه : الأجسام العائرة ١٩٣٠ ، الكارثة السوداء ١٩٣٢ ، رجال تحت السلاح ١٩٥٢ . د

(٤) جون فيليس ملوكواند (١٨٩٣-١٩٦٠) قصاص أمريكي قال جائزة بولترز وأهم قصصه : النحلة السوداء ١٩٢٥ ، ما أضيى الوقت ١٩٤٣ ، بولي فلتون ١٩٤٦ ، حيث لا رجوع ١٩٢٩ ، وله قصص بوليسية كثيرة . (المترجم)

أن تترك باب حجرة ابنها الصغير موارباً حتى يستغرق في النوم — لتجنّب — طبقاً للنظام الاقتصادي — القيمة المقابلة لما اشترته . وقد يتوقف زوجها بوب مارتن بمحل كبير وهو في طريقه إلى منزله ليستمتع من المكتبة قصة ريموند تشاندلر (١) الجديدة . أو لعله يعيد قراءة قصة وجدها ممتعة منذ سنوات مضت مثل «أوليفر وزويل» Oliver Wiswell (٢)، أو «اقتحموا المواقع» Beat to Quarters . ولعل جاراً له في الشارع نفسه — وهو يمت أيضاً إلى الزمالة المنظمة التي تشجع النقد الأدبي المتخصص الذي هو أكثر عمقا وتعلّماً مما ينشر في مجالات الفكر الخالص مثل مجلة كنيون (٣) — يكون مستغرقاً في قراءة قصة «عالم ال. أ. The World of A. A. فان فوجت» (٤) . وزنى مدرس الأدب في الكلية المحلية وقد فرغ من قراءة مجلة «ذى بارتيزان ريفيو» (٥) وفرغ من المقالات التي تتحدى الاعتراضات المثارة في مقالات أخرى ضد آراء نشرت حديثاً تمتدح بميزات قصص جيمس ت. فاربل (٦) — نراه يستمتع أيضاً بقصة في حسن إدراك

(١) قصاص أمريكي (١٨٨٨ — ١٩٥٩) تخصص في القصة البوليسية وأهم قصصه : النوم الميق ١٩٣٩ ؛ وداعاً يا حي ١٩٤٠ ، الوداع الطويل ١٩٥٤ . «م»

(٢) قصة لكثيث روبرتس (١٨٨٥ — ١٩٥٧) وهو كاتب أمريكي تخصص في القصص التاريخية وصدرت قصته تلك عام ١٩٤٠ «م»

(٣) مجلة أدبية بدأ صدورها في عام ١٩٣٩ وهي تهتم بالشعر والقصة خاصة . «م»

(٤) الفريد لالتون فان فوجت من أصل كندي (١٩١٢ — ؟) اشتهر بكثرة القصص العلمية البنية عن الخيال ، وأهم قصصه المذكورة هنا أصدرها عام ١٩٤٨ وتناول حول مجتمعات فاضلة في كوكب الزهرة . «م»

(٥) يبدأ صدورها في عام ١٩٣٥ وكانت تصدر عن زأى الحزب الشيوعي ولكنها استقلت منذ عام ١٩٣٨ وكان اهتمامها الأساسي بالموضوعات الاجتماعية ولكنها وببت حريزاً من الاهتمام لفنون الأدبية . «م»

(٦) جيمس توماس فاربل (١٩٠٤ — ؟) قصاص وناقد ، ولد في شيكاغو وعمل في جاستها ، من أهم قصصه «لونيغان الصغير» ١٩٣٢ ، وثلاثية «ستنز لونيغان» أيام النضب ١٩٤٣ ، وجه الزمن ١٩٥٣ ، وله مجموعات قصص قصيرة ، تأثر في كتاباته بجيمس جويس وفرايزر وبروست . «م»

ونقل إنقاذ قصة «الطاعون» La Peste (١). ولو كانت هي لاستطاع أن يبرر خطأ باستماتة العاجل بها يادرا أنه «كفى» معروف بأنه وجودى. ونجد مدرسة بالتعليم الثانوى تقرأ «الشارع الرئيسى» The Main Street (٢) أو «محنة وتشارد فيفرل» The Ordeal of Richard Feverel (٣)، بينما إحدى تلميذاتها النابهات تؤخذ بروعة «فانتي فير» Vanity Fair (٤) (مالم يفرضا أحد عليها). وفى مكان آخر من المدينة تستأثر بالقراء وتستحوذ عليهم «عشرون» أما بعد ذلك «Vingt Ans Après» (٥) و«كرانفورد» Cranford (٦)، وكذلك «أبها الرواد» O. Pioneers (٧) و«الرياح فى الصنفاص» The Wind in the Willows و«الأرض» La Terre (٨) و«طرزان القرد» Tarzan of the Apes (٩) و«النظر إلى الخلف» Looking Backwards (١٠)، وغيرها من قصص سارتر (١١)، و«بلزك» (١٢)،

(١) قصة لأليير كاي (١٩١٣ — ١٩٦٠) وهو كاتب فرنسى ولد بالجزائر، تأثر بالمذهب الوجودى فى آخر حياته ولكنه لم ينضم إليه، أهم قصصه الغريب ١٩٤٢، الطاعون ١٩٤٧ ويبر فيها عن ثقافة الحياة المعاصرة وبعدها عن المنطق. «م»
(٢) قصة لسنكلير لويس نشرت عام ١٩٢٠ وحولت إلى مسرحية عام ١٩٢١ «م»
(٣) قامت مؤسسة فرانكلين بنشر هذا الكتاب

(٤) قصة بولج - ميريديث نشرت عام ١٨٥٩ «م»
(٥) قصة لانا كرى ظهرت عام ١٨٤٧ «م»
(٦) رواية لألكسندر ديناس الكبير صدرت عام ١٨٤٥ وهى تاريخية تدور حول حياة شارل الأول «م»
(٧) قصة للسيدة جاكل نشرت لأول مرة سنة ١٨٥١ وهى تدور حول الحياة فى قرية. حادثة فى أول القرن التاسع عشر. «م»

(٨) قصة لويلا كاتر نشرت عام ١٩١٣ «م»
(٩) قصة لأميل زولا صدرت عام ١٨٨٨ «م»
(١٠) قصة لإدجار رايس برونز (١٨٧٥ — ١٩٥٠) وهو قصاص أمريكى كتبها عام ١٩١٢ فنالت نجاحا عظيما وهى تدور حول طفل لشأ بين القرد فى الغابة وقد بلغ مايقرب من هذه القصة ٢٥ مليون نسخة «م»

(١١) قصة لإدوارد بلاى نشرت عام ١٨٨٨ وهى تدور حول المثالية فى البعيرة وقد نالت شهرة واسعة وتعتبر بحثاً أكثر منها قصة «م»
(١٢) جان بول سارتر (١٨٠٥ — ٤) قصاص وروائى وفيلسوف فرنسى اشتهر بملفظة الوجودية التى ظهرت عام ١٩٤٦ «م»
(١٣) قصاص فرنسى معروف (١٧٩٩ — ١٨٥٠) «م»

ومارى وب (١)، وجراهام جرين (٢)، وأنا تول فرانس (٣)، وساكس رومر (٤). ومن المعتقد أيضاً أن أى شخص آخر يمتضى في قراءة «النبوع» *The Fountainhead* (٥) لن يستغرقه النوم. ولعل واحداً ممن يعيشون في مدينة روث مارتن، يحد نفسه الليلة، حين يشرع في قراءة قصة، يطالع لأول مرة «ناديني ياسماعيل» أو «إنك لن تعرف عني شيئاً ما لم تقرأ كتاباً باسم...» أو «الكسي فيودور وفنش كارامازوف كان الابن الثالث لفيودور بفلوفتش كارامازوف...» أو «حسنأ أيها الأمير، هكذا أصبحت جنوا ولوكا (٦) أملاكاً خاصة لآل بونابرت». أو «لقد اعتدت منذ مدة طويلة أن أذهب إلى فراشي مبكراً».

وهكذا نرى أن الليل حين يحث خطاه على الطريق يوقظ شيهات مختلفة للقصة، وسنجد — قبل أن نفرغ من هذه النقطة — أن مصاييح الجسر تلتقي أضواءها على بعض الحقائق البالغة الغرابة، وليست هناك حقيقة أغرب من الحقيقة الأساسية المعروفة لدى القراء جميعاً، وهي أنهم ينظرون في كتاب مطبوع فيجدون أناساً تشعر وتتحرك. ولنبدأ بالتساؤل عن كنه هذه الشبهة، ولماذا يحب الناس قراءة القصص؟ ما المتعة الملقوفة في غلاف من القماش التي يدفعون في مقابلها ثلاثة دولارات؟

- (١) ماري جلاديس وب (١٨٨١ — ١٩٧٧) لها كثير من القصص الناجحة منها «السم القمي» «م» «متل غاية دورمر» «م»
- (٢) هنري جراهام جرين (١٩٠٤ — ؟) كاتب إنجليزي عمل بالصحافة، وأصدر كتاباً من رحلاته «ومن قصصه المشهورة قطار استانبول ١٩٣٢، يندقي البيع ١٩٣٦، الأمريكي الهادي ١٩٥٥، رجلنا في هافانا ١٩٥٨ ويظهر من أعظم القصص المعاصرين» «م»
- (٣) أنا تول فرانس قصص فرانسى (١٨٤٤ — ١٩٧٤) تأثر بدوريه وديكنز «م»
- (٤) جوجيل لبداهه في قصة «جرعة سلفستر بونارد» ١٨٨١، وفي عام ١٨٩٠ ظهرت له مجموعة قصصية بعنوان «بلترار» وله أيضاً قصة «تايس» «م»
- (٥) الاسم المستعار لآرثر وارد (١٨٨٦ — ١٩٥٩) تخصص في القصص المثيرة وجعل محرورها شخصية الدكتور فومانشو الشرير «م»
- (٦) قصة بقلم «آيان راند» ظهرت عام ١٩٤٣ «م»
- (٦) مدينة في إيطاليا وعاصمة لإقليم بهذا الاسم «م»

إن أهل الأدب، سواء منهم المحترفون أم الهواة، يجب أن يستبعدوا من دائرة بحثنا، لأننا نريد أن نركز هذا البحث على التجربة الصافية المنطلقة الخالصة من الشوائب. فالذي يتبادر إلى ذهن المرء أن الشعراء يقرءون شعر المعاصرين لهم بقصد إظهار امتيازهم منه أصلاً. والقصاص يشعرون بغيرة مشابهة وإن كانت غيرتهم ليست أساس قراءتهم؛ إذ أنهم يذبونها ويهدفون إلى التزود بالقوة من القصص الجيدة التي ينبغي أن يقتنوها. وتحركهم في ذلك دوافع ناضجة، فالقاص منهم يقرأ قصة غيره ليساير الجديد فيها، ويقوم مادتها، وليستمتع (أو يتعلم منها أو يحس بتفوقه ككاتب عليها) باستعراض مهارتها الفنية، وليناقد أو يرفض أو يقبل ما يراه منها. أما أشباه المتأدبين، وأدعياء الأدب، والفضوليون، فهم يقرءون القصة أساساً لكي يتحدثوا عنها وكأنهم قصاص أو نقاد. على حين نجد النقاد تدفعهم إلى قراءة القصة دوافع المهنة ذاتها، بحيث أصبح المرء يعتقد أنه ما من دافع آخر يحفزهم إلى قراءتها. وأهدافهم في نظر كاتب القصة أو قارئها غير المثقف - بقدر ما يدركه أيهما من النظرات المركبة المجردة في كتابات النقاد - من أغرب ما يمكن، ولعلنا نستطيع أن نوجزها إذا قلنا إن غاية النقد من القصة - في المستوى الأعلى لهذه الغاية على الأقل - أن توجد فيها حكاية ليست موجودة بالفعل.

ومهما يكن من أمر فإن روث وبوب مارتن لا تحركهما دوافع من هذا القبيل، ومن الحكمة ألا ننسب إليهما بعض ما يوجد عند المتأدبين من دوافع. مع أن القصاص ينفرون من اعتبارهم مجرد ملهين يدخلون السرور إلى نفوس الناس في أوقات راحتهم، وهم يؤمنون بأن القراء إنما يلوذون بهم بحثاً عن الجمال والحقيقة، واكتساب فلسفة للحياة، وهداية في ممارستها. وهذه الفكرة تحمل في طياتها عزاء لكاتب القصة، ولكن ما مدى صحتها؟ إن بوب وروث مارتن لا يستشران من القصة الجمال أو الحقيقة،

ولو استشعراهما فإنهما سوف يعتبران القصة في أحسن حالاتها مجرد مصدر غير مباشر، سواء للجمال أو للحقيقة. ذلك لأن فلسفتها في الحياة قد تكونت في الغالب بمؤثرات أقوى من القصة كالأسرة، والأصدقاء، والمدرسة، والكنيسة، وبعض المؤسسات الاجتماعية الأخرى، بالإضافة إلى تجاربها الذاتية. أما بالنسبة لاعتبار القصة هادياً في ممارسة الحياة، فذلك أمر — فيما يبدو — ليس مجالاً للتفكير. صحيح أنى عرفت رجلاً أراد أن يحدد موقفه من طلاق زوجين صديقين له، فلجأ إلى كتاب «الأخلاق» (١) يطلب المساعدة، ويبدو أنه وجدها بالفعل. ولكن لا يوجد كثيرون مثله، وإنى لا اعتقد أن يتجه شخص إلى جيم فاريل (٢) ليحظى بحواب عن مثل هذا التساؤل. ومع ذلك هناك طريقة تجعل نقاط الجدال التي أثارها القصص حقيقة واقعة وإن تم ذلك عن طريق المجاز. فالقصص محقون تماماً حين يقولون إن القراء يطالبونهم بالكشف عن التجربة — ولو أنهم لا يزالون يتحدثون بطريق المجاز — وما يهدفون إليه بمحدثهم هو ما تعنيه روث نفسها لو أنك سألتها لماذا تقرأين القصص؛ إذ تجيبك على الفور أنها تحب القصة الجيدة، وهذا هو السبب الجامع الذي يشمل كل ما عداه. والغاية التي يتوخاها هذا الكتاب أن يفسر على مهل معنى ذلك. وقد تضيف روث إليه — مع شيء من الحرج لشعورها بأن إفصاحها عن هذا السبب ليس بذي بال — إنها تريد مجازاة الناس فيما يتحدثون فيه، وبخاصة الطبقة المثقفة منهم، الذين تعلوا أن الأدب شيء ضرورى. ولكنها لا تستشعر الحرج إذا مضت قائلة إنها تقرأ القصص أيضاً لأنها تريد (مسيرة العالم). وهنا تعترف بحقيقة ما يثيره القاص من جدل،

(١) كتاب معروف لأرسطو يقول فيه: «إن السادة يطلب الحياة ولن الفذة والفهرة والترف لا توصل الإنسان إلى السادة، ولكنه يصل إليها من طريق الحقيقة الفلسفية» «م»

(٢) هو جيمس توماس فاريل ولد مرث ترجمته «م»

ولو أن كليهما غطى. في التعريف بما يحسه. فالذى تعنيه روث على وجه التحقيق من السبب الذى ذكرته أنها تقرأ القصة لكي تسير قصة حياتها الخاصة.

إن قراءة القصة عمل ذهنى، كما أنها ظاهرة سيكولوجية. وهناك بضع ظواهر سيكولوجية بسيطة وكذلك بضع دوافع بسيطة أيضاً بحيث لا يحتاج المرء إلا إلى قليل من الاستبصار لكي يستكشف من وراء الأفعال الناجمة عنها، ما هو أقل تعقيداً مما يحده في قراءة قصة ذات دوافع مركبة. لماذا ذهبت إلى «مين»، (١) لقضاء عطلتك؟ لماذا أخلفت موعداً؟ لماذا جلست على كرسي في مواجهة النافذة؟ إن من المعروف جيداً أن كثيراً من الدوافع كانت وراء القرارات التي أثمرت هذه الأفعال. ومن المعروف أيضاً أنك كلما دقت النظر في هذه الدوافع اشتد إحكامها— شأن الجذر للشعـب— وازداد تأثيرها في نواحي شخصيتك. فهي تنطلق من الزمن، وتستقر في الزمن، ثم تؤلف أشكالا شتى. ولا شك أن روث لو تأثرت على استبطانها القصة لاكتشفت أموراً كثيرة ومتنوعة، ولكننا سنكتفي الآن بأن نقول إن هناك دوافع كثيرة لقراءة القصص لا تبدو للعيان، وإن المتعة التي يحسها الناس في القصص شديدة التعقيد.

ولنبداً بأبسط أنواع القصص، ونصحب أناساً أكثر سذاجة من آل مارتن. إن الطموح في أمريكا لا يزال في أوجه بالنسبة للحصول على وظيفة أفضل، وبيت أرقي، وسيارة أكثر فخامة. وهذا الطموح لا يزال ممكن التحقيق، وهو يتحقق بصفة خاصة وعلى نطاق عالمي في الخيال Phantasy (٢)، ولهذا كانت هناك حاجة دائمة إلى معرفة كنه الحياة في

(١) ولاية أمريكية هم على شاطئ الأطلسي. «م»

(٢) نستخدم في هذا الكتاب كلمة Phantasy كدلالة على عملية خيالية، كما نستخدم كلمة Fantasy كدلالة على الصورة الأدبية (سنترم في ترجمة الكلمة الأولى معنى الخيال أو الخيال، وفي الثانية معنى القصة الخيالية) «م»

الطبقة الأرقى . فالملاحظ في محطة بنزين سوكوني - مثلاً - يستخلص من أمثال القصص المسلسلة التي تنشر في المجلات الواسعة الانتشار ، قدرأ كبيراً من المعلومات التي يحتاج إليها في طريقه إلى الصعود ، فهو سيصبح مشرفاً على محطات منطقة واسعة ، ويصير بعد ذلك مديراً لمحطات مقاطعة بأكملها . ولا ينبغي أن يصل إلى مركزه الجديد دون أن يلم بقدر كاف من المعلومات ، التي يحتاج إلى أنواع مختلفة منها ، كقواعد السلوك مثلاً : كيف يتصرف الناس في أى مكتب تنفيذي ، أو في النادي ، أو في مطعم يلزم رواده بارتداء ملابس رسمية للعشاء ؟ وبأى طريقة يتحدثون ؟ وفيم يتحدثون ؟ ما أساليب توبيخهم ؟ وما الذي لا يبالون به ؟ وما الذي يعتبرونه محرماً ؟ وفي هذه الطبقة تعتبر بعض كلمات الإطراء نوعاً من السباب ، ولكن هل من الصحيح أنها تعتبر مجرد دلالة على الود في الطبقة الأكثر ارتفاعاً ؟ وما التعليقات أو السلوك الذي يجتذب انتباه فتاة المطعم في أثناء مغازلتك لها ، والذي يعتبر مجرد إطراء معتاد بالنسبة للزوجات الشابات في « ريفر رود » ؟ وما الشيء المنفر هناك وما هو الملائم ؟ ماذا يفعل المرء في اجتماع المديرين وفي حفل زفاف بالكنيسة ، وفي سباق الدربي ، وفي حالة ظهور خيانة أحد مساعديه ؟ إن ملاحظ محطة البنزين يجب أن يعلم ذلك كله ، وهو يجمع معلوماته مصادفة حيناً يقرأ قصة جيدة زاخرة بالأحداث . ولو أنه تزوج فتاة المطعم كما تؤكد له القصة ، فلا بد أن تكون مزودة بقدر من المعلومات يوازي ما عنده ، وذلك عندما يقدمان على شراء منزل في « ريفر رود » . وينبغي أن تكون الفتاة قادرة على تمييز الغزل ، فليس هناك ما هو أشد حرجاً من أن تخطي . تقدر ما يعتبر فرضاً يقدم لمركزها الاجتماعي . فإذا وقعت في هذا اللبس ، فمن المحتم أن تضر مكانتها أو مستقبل زوجها ، بل حتى السلوك المعتاد للمالكين على الخمر ينبغي أن يكون مختلفاً في نادي البلدة عن العرف المالوف في حانة كوكتيل جو ، ومثلما تظهر السيدات غوارق طبقية بين دور الأزياء ، كذلك توجد دلائل مميزة لكل طبقة

في حالات التصديق والافتراض ، وطبيعة الاهتمام العقلي ، ونوعية برامج الإذاعة ، وألوان الرياضة ، وألعاب التسلية ، واستخدام العامية ، وواجب المرء أن يكون ملماً بهذه الحقائق . بل إن طرق التنعيم والثبرات الصوتية ذات علامة مسجلة ؛ فالفتاة التي تولد في طبقة راقية ، تتعلم من أسرتها الوسائل الصوتية الصحيحة ، أما تلك التي تولد لأب محدث نعمة فيمكنها أن تتعلم تلك الوسائل في مدرسة الآنسة بورتر^(١) ، وأما الشخص العادي المتطلع إلى الطبقة الراقية فيمكنه أن يتعلم تلك الوسائل نفسها عن طريق أسلوب القاص . وعلى أية حال ينبغي أن نتأمل نوع تلك المعلومات بصفة عامة ، وسنلاحظ أنها تقارير نوع المعلومات التي تمدنا بها تقارير لجان التحقيق كما نرى في « المرحانترى » Elmer Gantry^(٢) و « جيديون بلانيش » Gideon Planish^(٣) بل هي لا تشبه بأية حال المعلومات التي نجدتها في القصص حيث المادة الأولية مكتوبة بصورة قصصية ، وبأسلوب درامي إلى حد ما . واهتمام القراء بهذين النوعين من القصص ، يسهل تحليله ، ولكننا نرجى مناقشته ، إذ هو لا يعيننا في هذا المقام .

وإذا أحس الناس حاجتهم إلى توجيه في دائرة العمل أو عند التوقيع على قوائم حساب المشروعات في نادي البلدة فإن روث وبوب مارتن لا ينشدان من قراءة القصص الحصول على هذه المعلومات ، لأنهما يتعلقان بالآوهام ، فهما ينشدان من القصة أن تدمجها لأنواع أخرى من الترقى . والتحول ، مادام يوجد دائماً — بالنسبة إلينا جميعاً — طابق آخر فوقنا ، ينبغي أن نصعد السلم للوصول إليه . إن الحياة تمضي بروث وبوب مارتن ،

(١) سيرة بورتر (١٨١٣ — ١٩٠٠) أنشأت هذه المدرسة الخاصة لتعليم الفتيات .

عام ١٨٣٤ وتعمل اسمها منذ ذلك التاريخ . « د »

(٢) قصة لسنكلير لويس صدرت عام ١٩٢٧ وهي تصور البديع الدينية في أمريكا . « د »

(٣) قصة أخرى لسنكلير لويس صدرت عام ١٩٤٣ . « د »

وقصصهما الخاصة طى السكتان . وهما يواجهان سنة بعد أخرى التجارب المتنوعة للنضج الإنساني والانحلال على السواء . ومن هنا تنشأ الحاجة إلى ضرورة معرفة هذه التجارب ، لمحاولة منعها مادام وقوعها أمراً محتوماً ، بل لمعرفة كيفية مواجهتها . فلو أدت الظروف إلى تحول غول بوب وتودده لسكر تيرته إلى عاطفة حقيقية ، ولو شهد نجم لاح في ليلة صيف روث وقس أبرشية سانت آن وقد استغرقهما صراع الجسد ، اسكان وراء ذلك ثورة عارمة غير طبيعية ، نشعر بحاجة ماسة إلى فهم دوافعها . لأن كل عاطفة مشبوبة تظل بالنسبة للإنسان غريبة ، عسيرة الاحتمال حتى تستقر في شكل مألوف . والقصة وسيلة فعالة في تمثيل ذلك كله ، وهي تشبه كرمي الاعتراف أو الحديث بين أصدقاء قدماء في استخراجهما الخبيء من الدوافع والأفعال .

وما من أحد يستطيع أن يحيا بعاطفة ليس لها شكل مألوف ؛ فكل عاطفة ينبغي أن تتخذ شكلاً وتكون مألوفة ، وتتخذ سيلاً معروفاً . ولهذا نجد رغبة روث حين تلامسها ذراع القس ، أو حين تواجه قبراً أحفر حديثاً ليوضع فيه ابن لها ، أو حين تفاجأ بمجنون صديق ، أو بتشخيص الطبيب لمرضها بإصابتها بسرطان في الصدر — لا تنتج إلى التساؤل : ماذا ينبغي أن أفعل . وذلك لأن سلوكها توجهه قوى لم يستطع أى قاص أن يحاكيها في خلال سنوات عديدة . ولكن تساؤلها المحتوم الذي يدعو إلى الرثاء سوف يكون : كيف أحس إزاء ذلك ؟

ومن الوظائف الأساسية للقصة أنها تساعد على الإجابة عن هذا السؤال ، لأنها تهيب روث وبوب لفهم دوامات مشاعرهما الخاصة ، كما أنها تتحد بحال التجربة عن طريق توقعها واستكمال نواحي النقص فيها . إن روث وبوب يتقدمان في السن ، وكذلك أطفالهما الذين قد ينقلبون ضدهما ، أو يسبون إليهما ، أو يصبحون مختلفين تماماً عما كان يحلم به الأبوان وهم

بعد صغار . فكيف يكون إحساسى إزاء تلك التطورات ؟ وهل أجد فيها متعة أو عذاباً ؟ وكذلك يموت أصدقاء روث وبوب ، فيبدو أن فى رؤية نفسيهما — فى وحدتهما — أكثر وضوحاً ، ثم يصلان فى النهاية إلى درجة الوضوح الكامل — إن انطفاء الطموح وتناقص الإحساس بالكرامة ، وذبول الأمل ، والتفاصيل النافذة للفشل والعذاب والهزيمة والانحلال ، وما يجرى هذا المجرى فى الحياة الإنسانية ، كل أولئك المحور الذى تدور حوله القصة العميقة . فكيف يكون إحساسى إزاء مثل هذه الحالات ؟ إن المرء ليعجز عن فهم أحاسيسه فيستسلم لانفعالاته التى تسمو به أو تعذبه . وكل انفعال يصيبه لأول مرة ، يحس حاجة ماسة إلى معرفة كنهه وملازمته والتثبت منه . والقصة تكفل له ذلك كله ، فهى الطريق الذى يهتدي به سبيل هذه المعرفة .

ويشعر الإنسان هنا — حين يستنار ، ولا يكاد يشعر دون هذه الاستنارة — بأن القاص ينبغي أن يكون موضعاً للثقة ، وأنه يستطيع أن يجيب فى نطاق حدود معينة ، وبطريقة جزئية وإن تكن فى الصميم ، عن ذلك السؤال الوحيد : كيف أحس ؟ وهو يستطيع أيضاً بطريقة جزئية وإن تكن فى الصميم أن يبين لنا معنى الانفعال . فعمله يبحث فيما وراء الانفعال ، إلا أننا نتبعه بيقظة متزايدة ، فكلما توغل بعيداً وراء الانفعال ، استوجب الأمر زيادة شكنا فيه . فالقاص يستطيع أن يصنع صوراً ثابتة للعالم ، ولكن من الطبيعى أن أى باحث يستطيع أن يحصل على صورة واضحة للجموع ، ولضروب نشاطه المعقدة ، تكون أكثر دقة من صورة الساحر أو المنجم . وقد يصف القاص ظواهر الأشياء بطريقة دقيقة محكمة ، ولكن وصفه يكون عادة بلا حياة إذا لم تلون القصة المؤثرات التى تجعل منه فناً . وحتى إذا لونت بهذه المؤثرات فإنها لن تكون موضع الثقة الكاملة . فإذا انجبت إلى تفسير الكون ، أو تفسير

أى شىء آخر — ماعدا تأثير التجربة فى الأحياء من البشر ، وما تحدته من انفعال وسلوك — فإن القاص بتأييد المؤثرات التى أشرنا إليها — لن يزودنا إلا بنظريات ملتوية لقنها فى مدرسة الأحد ، أو فى مناهج الكلية ، أو فى خلال محادثات اشترك فيها منذ سنوات ولم يحسن فهمها . وقد يمكنه — على أحسن الفروض — أن يمنح النظريات بعض التشابه مع الواقع ، وقدراً ضئيلاً من الحياة .

ولو ثبتت القصة فى نفوس قرائها أى انفعال ، سواء أكان تافهاً أم سامياً ، عندئذ تكون قد أدت عملاً لا يقدر بثمن ؛ لأن القارىء سوف يرى بوضوح هذا الانفعال فى نفسه . وسوف تصبح القصة جزءاً من مصيره ، ومن إدراكه لمصير البشرية . بل إن للمرء ليعتقد أن القصة لها دور شديد الخفاء فى التوفيق بين القارىء وبين مصيره من جهة ، وبينه وبين إدراكه لمصير البشرية من جهة أخرى .

* * *

إن علاقة آل مارتن لم تنقطع بعد بالقاص ، فمع أننا قد وصلنا إلى وظيفة أساسية لفن القصة ، إلا أننا قد بدأنا لحسب تحليل العلاقة بين القارىء وبين القصة التى يقرأها . ولعلنا الآن نقف عند مفترق طريق يبدو أنه يمضى بنا بعيداً بدلاً من أن يوجئنا إلى غايقتنا لتحدث قليلاً حول عالم القصة الواسع وعالمها الصغير . وقد نتساءل : لماذا تصر روث مارتن بقوة على قراءة بعض القصص التافهة ، البعيدة عن الطموح ، المستهزئة ، السطحية ، والتى يتضح أنها كاذبة حقاً ، وأنها ذات مستوى متواضع ، أو ربما هى ساقطة تماماً ؟ إن عنادها يثير سخط بعض الناس لأنه يعلى مكانة القصص الذين يضيّقون بهم . ويوجد نوع مألوف من النقد يفضى الطرف عن قاص يبدو واضحاً أنه غير موهوب ، فيتجه إلى رواية بعض الأحداث المثيرة ، أو يملأ وقت فراغ القارىء ببعض التصوير الدقيق لتصرفات ثانوية.

اللامية ، وإن كانت مسلية ، أو يقوم باستكشاف خفيف مسل لدوافع ليست على جانب كبير من العمق ، على أمل أن يستمتع القراء بما يشيرون من تناقضات . وإذا كان هدف هذا القاص ليس جديراً بالتعنيف من جانب الناقد المتهاون ، فالناقد الحازم يرفضه ويضطر إلى إدانة القاص بقوله : لقد أضعت ثلاثمائة صفحة (وفدانا من لب شجر التنوب) (١) في وصف مشاجرات المشتركات في النادي في سكارسيدل . ألا تعلم أن العالم لا يزال بحاجة إلى إنقاذ ؟ لقد بددت وقتك ووقتي ووقت القارئ . بهذه القصة التافهة عن الغواية في هولويود . هل كان بروست (٢) يفعل ذلك ؟ إن آدموند ويلسون (٣) اقترح في وقت ما — ومثله لا يقترح عفواً — أن يمنع القاص من كتابة الشكل التافه الفاسد المسمى بالقصة البوليسية . وقد أثار عدة نقاط هامة ، ولكن المرء يتساءل : هل من المستحسن أن يكون المنع عن طريق سلطة تنفيذية ، أو بقرار من الكونغرس ، أو بتعديل دستوري . كما يتساءل عن سبب حاجة شارح يارع لأعمال بروست إلى من يحميه من إمبرل ستانلي جاردنر (٤) . ولكن ما دامت القصة قد وجدت لئقرأ ، فلا بد أن نطرح هذا السؤال : ما موقفنا إذا رغب شخص في قراءة إحدى قصص الرعب ؟ ألا ينبغي أن توجد قصة الرعب من أجل هذا القارئ ، وأن يوجد القاص الذي يكتبها ؟

وماذا يحدث لو أعرض قاص عن كتابة قصة حب في الصيف على أحد

(١) الشجر الذي يسم ورق الكتابة من لبه . «م»

(٢) مارسيل بروست (١٨٧١ — ١٩٢٢) روائي فرنسي معروف ، كتب قصة طويلة

تقع في ١٦ جزءاً تعتبر شبه ترجمة ذاتية وينتج على أسلوب التحليل النفسي المتيقن . «م»

(٣) ناقد أمريكي وقصاص (١٨٩٥ — ؟) بل يعتبر من أعظم قواد هذا العصر ، له

كتاب عن الحركة الرمزية ، ومن قصصه : « البرج والقبوس » ١٩٤١ وغيره . «م»

(٤) كاتب روايات بوليسية أمريكي (١٨٨٩ — ؟) وهو صاحب الحفلات الناجحة

المعروفة باسم بيرى ميون . «م»

الشواطىء على غرار قصة مدام بوفارى Madame Bovary (١)؟ وماذا يحدث لو كان غير قادر على ذلك؟ أو أن القارىء لم يرد من القاص أن يكتب له على هذا النحو؟ من المؤكد وجود قاعدة مطلقة فى نقد القصة وهى التجاوب الشخصى للقارىء مع القصة التى يقرأها . ومن المؤكد أيضاً أنه من السذاجة انتظار وقوع القصص أو القصص فى حوادث مختلفة تماماً عن تلك التى تنظم جميع العناصر النبيلة ومظاهر النشاط فى الإنسان فى الخط البياني النصف الدائرى الذى ينتظم القصص بجميع مستوياتها . ومعظم القصص — وأغنى القاص العادى — سوف يوجدون فى منطقة الوسط من هذا الخط البياني، وكلما اتجهنا الى يمين هذا الخط حيث المهارة والحكمة والأصول الفنية العميقة للقصة ، سوف نجد عدداً قليلاً منهم .

ولكن أليس من الظلم نبد القصص المتوسطة المستوى بدعوى أنها غير مستوفية مقومات القصة الرفيعة ؟ أليس من الأفضل الاعتراف بالفضل لآزاء ما نجده من مشاهد قليلة نحس فيها العواطف الصادقة ، ونتجاوب معها ، وما نصادفه من فقرات تبدو فيها الأشياء حقيقة ، وكأنها تحدث لأشخاص واقعيين ، وأخرى تتسم ببعض الذكاء والإبداع وجمال التعبير ، وما نلقاه من شخصيات تكاد فى بعض الأحيان تطفرف حية من الصفحات ، وتكاد تشبه الناس الذين نعرفهم . أعتقد أن القارىء العادى الإحساس يقدر قيمة هذه النواحي ، فما موقف روث مارتن ، وما الأسباب التى تجعلها تتخذ هذا الموقف ؟ لقد سبق أن ذكرت أننا نحتاج إلى تهيو عاطفى للرحلة القادمة فى بحثنا . ولعلنا نحتاج إلى هذا التهيو فى نقاط لم نفكر فى تناولها بعد ؛ فقد تصادفتا فى القصص أنفعالات نحسها — أو يفرض علينا الإحساس بها — لم تعرض لنا من قبل فى حياتنا . فإذا كان الأمر كذلك فهناك إذن

(١) قصة بلوستاف فلوير (١٨٢١ — ١٨٨٠) تصور الحياة البرجوازية وقد نشرت لأول مرة عام ١٨٥٦ - «م»

فضل عجيب وهام لا ينكر للقصة . وسوف يشتد تسليط الضوء على هذا الجانب إذا استرجعنا تجربة حدثت لنا جميعاً — نحن كبار السن — فنحن نعيد قراءة قصة تذكرها بعد قراءتنا إياها منذ عشر سنوات أو عشرين سنة — باعتبارها قصة جميلة ، بل ربما كانت إحدى الروائع ، فنجدها أحياناً أجمل مما كنا نتصور ، وعندئذ نسعد بها . فهي تبدو أكثر غنى وعظمة ، وأشد واقعية مما كان باستطاعتنا أن ندرك منها ونحن أصغر سناً . فإذا وصلنا إلى هذه النتيجة فإننا نصبح مسحورين بالكاتب . غير أننا في أحيان أخرى نجدها مبهرجة غالية من الذوق والقيمة الفنية ، أو جامدة ، أو كاذبة ، أو فيها هذه الصفات مجتمعة . وفي هذه الحالة لابد أن تكون إحدى هذه الصفات متحققة فيها من قبل ، ولكننا لم ندركها ، فنحن الآن أكثر قدرة مما كنا منذ عشرين عاماً على إدراك عجز القاص عن الانتفاع بتجارب شخصياته (ليس هناك أسوأ من القصة التي نرى شخصياتها الأعيب أو إمعنت إلى حد أن القاص يحقد نفسه مضطراً أن يسخر منها في النهاية) ، وربما تمت قدراتنا إلى أبعد مما وصلت إليه قدرة القاص ، فالحب ، والحزن ، والموت ، والضياع ، والفشل إن دخلت حياتنا الخاصة عن طريق صدمة أو علة غائبة ، أصبحت معرفتنا بها أوسع من معرفة القاص ، أو على الأقل أقوى مما يستطيع أن يعبر عنه . فإذا قارنا بين ما عرفناه عن طريق المعاناة وبين ما كتبه القاص وجدنا أن الحب والضياع والحزن في القصة باهتة المعنى أو زائفة .

وحين نعود لقراءة القصة مرة ثانية — سواء سرتنا أم ساءتنا — نجد أن ما نهتم به في الحكم عليها إنما هو مجموعة الحقائق التي بدأنا ندركها ، فأننا الآن أعرف جيداً شعور المرء إذا فقد طفله بسبب التهاب رئوي ، ومن الواضح أن الكاتب إما أنه يعرف وإما أنه لا يعرف . وما كان في استطاعتنا أن نستنبط هذه الحقائق منذ عشرين عاماً مضت ، وإن كنا ندرك جيداً أنها

تعيش في التجربة الإنسانية ، وأنها كامنة في حياتنا . فالأطفال يموتون حقاً إذا أصيبوا بالالتهاب الرئوي ، ومن الجائز جداً أن يكون لدينا أطفال . وربما كانت روث مارتن وهي في سن العشرين — بالقوة لا بالفعل — مثل هذه الأم التي تصورها لنا القصة بجانب سرير ولدها الذي أشرف على الموت ، وبمثل هذا تقبل ما ترويهِ القصة ، لا بالإيمان الصادق لقراء يحسون صدق ما فيها من انفعالات فحسب ، بل لتعطشنا للتجربة التي تخفف ما نشعر به . وفيما بين توقعنا الأكيد لوقوع التجربة وحدوثها الفعلي نرى أنفسنا — باعتبارنا قراء — يدفعنا التعطش نفسه والإيمان الصادق إلى تجارب لم نصادفها ، ومشاعر لم نحسها قط . والقصة رواية أو مجموعة حوادث متخيلة في حياة أناس متخيلين ، ومع ذلك فهي تغرى بالقراءة . فروث مارتن من الممكن أن تكون وهي في سن العشرين أم ذلك الطفل الذي قضى نحبه في الخيال فحسب ، ولكن الخيال مستمد من تجربة ممكنة الحدوث لها في المستقبل . على أنها سواء أكانت في العشرين أم في أية سن أخرى من الممكن أن تكون سيجينة في « بوشنوالد » ، أو امرأة مدمرة ، أو امرأة يقضى عليها السل ، أو أمّاً لطفل عبقرى أو أفاق ، ولكن لا بد من وجود شيء خفي فيها — ولو في الخيال فحسب — يؤدي إلى احتمال صيرورتها واحدة من هؤلاء أو من غيرهن . والقصة هي الجواز والوسيلة التي يتحقق بها هذا التحول ، إذا وجدت وسيلة ما تربط روث بقصة مثل هؤلاء الناس المتخيلة مع قبول القراء لها وتجاوبهم معها .

وما دامت روث مرتبطة بالقصة فسوف ترغب في تتبعها بإيمان القارىء المتحمس ، وهي سوف تتبعها بسبب ما يحدث لإحدى الشخصيات في تلك القصة المتخيلة ، أو لأكثر من شخصية واحدة ، وكأنه يحدث لها أيضاً . وهذه الرغبة التي تدفعها لتتبع حياة الناس الذين يختلفون عنا والذين تجدم بمدبرة نفوسنا ذاتها إلى حد ما جائئة عطشى . وهي رغبة عارمة تغرى

روث بقراءة عدد لا يحصى من القصص التي ربما يرفضها ناقد في محط ، لأنها ليست مثل قصة (بحث عن الزمن الضائع)^(١) Remembrance of Things Past ، ولكن رغبنا سوف نخبرها على متابعة الحوليات المتخيلة عن حياة امرأة زنجية في أحد الأحياء الجنوبية القنطرة ، وكذلك الحوليات الحافلة الغريبة عليها التي تصور حياة ليدى آشلي^(٢) ، تلك التي ابتدعت القصة وجودها . ولا يعنيها في كثير أو قليل إذا كانت القصة التي تتضمن الحوليات جيدة أم رديئة ، طبقاً لحكم شخص آخر ، بل كل ما يعنيها أن تندمج مع القصة ، مؤمنة بأن ما يحدث لها بطريقة ما ، مجرد طريقة ما .

ومن الواضح أننا لكي نصل إلى هدفنا في هذا البحث لا ينبغي أن نفكر في القصة من حيث هي قصة ، ولكن في العلاقة بين القصة وقارئها . وهذه العلاقة مركبة ، ولكنها في الوقت ذاته ديناميكية (حركية) وهذا يعني الكثير . ويمكن تكرار ما سبق أن قلناه وهو أن وقائع القصة تحدث للقارئ نفسه ، ومعنى هذا أنه يجد شخصيته متحركة جزئياً في واحد أو أكثر من شخصيات القصة . كما أن القصة تبرز بعض تصوراتنا وتخيالاتنا . وقد يحدث تجاوب بين بعض الانفعالات في القصة وبينه ، أو يحدث التجاوب مع بعض عواطفه الدفينة . ويمكن أن نقول إنه يجد في المحور الذي تدور حوله القصة ، أو في إطارها الخارجي رمزاً لحياته الخاصة ، سواء أكان هذا الإطار خاماً ، أم مؤلفاً من قطع متناثرة ، أم ملتويًا .

واصطلاحاً (أدب إشباع الرغبة في الأحلام) أو (أدب الهروب) ينسبان دائماً إلى نوع معين من القصص ، وليس من الواضح أنهما يتضمنان

(١) قصة طويلة لمارسيل بروست صدرت في المدة من ١٩١٣ إلى ١٩٢٧ في عدة أجزاء وقد ترجمها إلى الإنجليزية سيلفان هيدسون . «م»

(٢) لها الشخصية الرئيسية في قصة «روان السباء» تأليف رالف كونز ، أو هي ليدى بيرت آشلي بطل «الشمس تشرق ثانية» لمنجواي وقد نشرت عام ١٩٢٦ وهذا أرجح «م»

كبير معنى ، أو اهتمام لآى نوع . ولو أننا أخذنا القصة بمعنى تحولها من التجربة الحقيقية إلى التجربة التخيلية ، فلا بد أن تكون كل قصة هروبا ، ولكن هناك معنى هاما سوف أذكره تفصيلا فيما بعد ، وهو إمكان اعتبارها رجعة الحقيقة . وأى إنسان يرغب فى اعتبار القصة عملا عسائيا (هلوسة) ، سوف يعتبر القصة هروبا من القاص ، ولكن القصة ما لم تتضمن قوة التخيل التى يبدو القارىء فى أسرها كالمرضى ، فإنها تصبح بالنسبة إليه عملا فارغا . ومن المؤكد أن كل قصة بالنسبة للقارىء زائفة بما يشبع الرغبات فى الأحلام ، فهو يستطيع قراءتها وتقبلها ما لم تكن خيالاتها المنعقة النامية مترابطة مع بعض خيالاته المموشة . واعتقد أن قصة ساندريلا (١) الساذجة وقصة «أنا كارينينا» (٢) Anna Karenina — بأى مفهوم مفيد لعلم النفس أو النقد — تسيران فى اتجاه واحد لحظ معين . وما من أحد ينجو من التفكير فى أنه حاول أن يقبل البطلنة فى أى قصة قرأها ، فمن المستحيل أن تنصوره قارئاً للقصة لبشيع رغبة فى الخيال ، بينما تكون محبوبته ماثلة فى الحقيقة . فإذا بدا ذلك توسعاً فى التعبير ، فلنجعل كلامنا على النحو التالى : إذا اتجهت خيالات روث مارتن التى تتمنى تحقيقها إلى الانفصال عن جوب ، فسوف تتركز هذه الخيالات على قسيس كنيسة سانت آن ، أو أى شخص آخر لا يمثل غير الجسد . ومن السذاجة أن نقول — بالنسبة لبشيع الرغبة فى الخيال — إنها تتفق فى ذلك مع شخصية «سكارلت أوهارا» إلى حد أنها ربما تستسلم لورث بتل (٣) . أو أى شخص يماثله . وسذاجة هذا القول ترجع إلى أن الطاقات فى أثناء نشاطها أكثر تعقيداً من ذلك بكثير ، وأشد غموضاً . كما أن هذه الطاقات لا يمكن

(١) قصة خرافية أصبحت من الفولكلور الشائع ، ذات أصل فرنسى ، وقد ترجمها إلى الإنجليزية روبرت سامبر عام ١٧٢٩ . «م»

(٢) قصة للقصاص الروسى تولستوى (١٨٢٥ — ١٩١٠) صدرت عام ١٨٧٥ «م» .

(٣) سكارلت أوهارا ، ورت بتل بجلا قصة «ذهب مع الريح» «م»

أن تحو الفوارق بين الشخص الحقيقي والتمثيل . ولا يعنيننا منها الآن غير ما تحويه من رمز ، والتسليم بوجودها .

أما ما ينبغي أن يشغلنا الآن فهو التحقق الجزئى لشخصية القارىء والخيال الذى يتأثر به والذى ينتج عنه التحقق الجزئى للشخصية . وإذا استخدمنا عبارة أقل مغالاة فإننا نقول إننا نتحدث الآن عن للتجاوب التائرى ، بمعنى أن المرأة المهذبة المتتمة إلى أبرشية سانت آن — على سبيل المثال — لن تكون قط عاهراً ، ولكن توجد فى شخصيتها العناصر التى يمكن أن تؤدى بها إلى هذا المصير ، وزوجها الصراف لن يهرب قط بما لديه من عهدة مالية هى ملك مصرف فرست ناشونال ، ولكن يوجد فى شخصيته ما يجبر المراء فى بعض الأحيان على الإذعان ، وقد أكون مكانه إذا لم تشملنى عناية الله . وهذا هو الرباط ، أو الجسر ، أو همزة الوصل بين القصة والقارىء . فالقارىء سوف يتبع فى إيمان القصة التى يشعر أن شخصياتها وما فيها من انفعالات وأحداث قد شملتها العناية الإلهية كما تشمله . ولكن ينبغي أن نلاحظ أن التهيؤ العاطفى موجود هنا مصادفة ، وليس وجوده على سبيل التوقع ، أو بناء على تقدير سابق ، ويمكن القول بأن القصة قد منحت روث فرصة للتحويل إلى داعرة فى أمن وسلام ، وأعطتها الانفعالات — إلى حد ما — التى تحتاج إليها ، فى حين كانت فى وقت اقتضاء الثمن عاجزة عن دفع أى ثمن بسهولة . غير أنه يمكن القول أيضاً إن القصة لم تعمق وعيها أو إدراكها أو تجاوبها بحسب ، بل تجرّبها أيضاً .

ويتضح لنا من ذلك سبب استمتاع القارىء ببعض القصص التى يرى غيره أن مضمونها تافه وسخيف ، وبعض القصص الأخرى التى يرى أن مضمونها بعيد عن مزاجه وتجربته . ولكن لو أنك عرضت هذه الحقيقة فى ضوء زاوية أخرى تكشف لك غرض رئيسى هام ، وهو أن حاجتنا إلى القصة

تكون بحسب التهيؤ العاطفي الذي نجنيها من قبل ، ولكنه في الواقع على جانب كبير من الأهمية والغرابة في آن واحد ، بل على جانب من السحر أيضاً . وذلك لأن القارىء قد يرهق - إلى حد ما - على رغبته في قبول التجربة المتخيلة على أنها حقيقة .

* * *

لقد ذكرت من قبل عبارة (كانت عاجزة عن دفع أى ثمن بسهولة) ولكنها سوف تدفع بطبيعة الحال ثمناً قلو أو كثر ، في مدى ضيق أو واسع ، ومن الممكن أن يقول إنها ستدفع الثمن خجلاً ، أو قلقاً ، أو عذاباً ، أو أسفاً ، وسيكون الثمن أكبر إذا كان في استطاعة القاص أن يزيد حرارة التجربة أو يعمق المأساة ، أو إذا كان في استطاعتها أن تؤكد وجودها كاملاً بين الشخصيات المتخيلة في قصته . وعندئذ سوف نرى نهاية بلا ألم ، وتلك إحدى تجارب الفن ، كما أنها إحدى المتع التي توفرها لنا قراءة القصص .

ولكن هل ترانا عددنا كل المتع الرئيسية التي تمنحها روث من قراءة القصص ؟ إنها تمثل هنا المرأة المثقفة ثقافة متوسطة ، العادية الذكاء والاعتزان ، المرأة الطبيعية بما فيها من اهتمام وفضول وتحفظ وقلق . ولعل من الصواب أن نقول إن مثل هذه المرأة تستمتع بقراءة (العبيط)^(١) The Idiot كما نستطيع أن نقول صادقين إنها تستمتع أيضاً بمثل قصة (تس سلية وربرفيل)^(٢) Tess of the d'Urbervilles . وقد يشك المرء في صحة ما نقول ، بل يغلب الشك على اليقين إذا انتقلنا إلى القصص الضخمة المملة ، القصص التي سادت من قبل بما فيها من وحشية وقسوة ، والقصص التي تدور حول الغواية المذهلة ، والقصص التي تبدو سقيمة في ذاتها ، وتلك التي يمتنع

(١) قصة لستوفسكي صدرت عام ١٨٦٩ . «م»

(٢) القاص الانجليزي توماس هاردي نشرها عام ١٨٩١ «م»

مضمونها الإنسانية حتى ليتمكن القول بأن لفظاً مثل كراهية البشر قد اخترع لوصفها خاصة. ولو وجدت أبة متعة في قراءة مثل هذه القصص، فسوف تكون مغايرة للمتعة التي تعرضنا لوصفها، وكذلك سوف تختلف الوسائل والدوافع فيها بين هذه وتلك.

وعلى الرغم من ذلك نرى روث مارتن تمضي في قراءة أمثال هذه القصص بما فيها من متعة ظاهرية — شأنها في ذلك شأن المضللين، قل أو كثر ضلالم عنها — ويكاد يستوى عندها في ذلك الرديء والجيد. وهي تمضي موعلة في القصة المبهمة بالنسبة لإدراكها، والتي ربما تكون تافهة في كتابتها، أو رثة، أو مكرورة، ومن ثم تصبح غريبة على تجربتها الشخصية بحيث تكون بالنسبة إليها خرافة بدائية، أو مجرد صورة مجازية. ويمكن للناشرين والقصاص أن يعتمدوا عليها دائماً لتدفع ثلاثة دولارات مقابل نسخة أخرى لقصة خرافية مألوفة لديها جيداً، أو أخرى ذات حوادث مرعبة، أو ناكثة تخالف تجربتها الشخصية بحيث لا تستطيع شعورياً أن تصل إلى مضمونها الحقيقي قط.

ومن المؤكد وجود تفسير لذلك، وهو أن روث كانت في حاجة ماسة إلى معرفة كنه هذا الانفعال الذي اجتاحتها عند وقوع حادث عنيف في حياتها. وهذا الانفعال — على الرغم من عدم تحديده حتى يتم فهمه — انفعال شعوري، ولكن روث تكون تحت تأثير حاجة ملحة إلى تسكين رغباتها وتهديئة مخاوفها التي لا ترقى إلى الحد الشعوري. فلو مكن لها القاص — عن طريق تشريحه لانفعالاته — إظهار انفعالاتها، فهو إذن أحد الذين يغوصون في أعماق نفسه اللاواعية بحثاً عن استقرار انفعالاتها. وقد لاحظنا من قبل تحققاً لشخصيتها يمكنها من فهم الانفعالات التي لا تحسها مباشرة، وتسمح لها بتبعضها حتى تحملها إلى تجربة جديدة، كما رأيناها تجد في الشكل الخارجي لقصة خيالية رموزاً حية متناثرة لقصة حياتها. هذه حقائق واضحة ومعقولة، وهي قريبة التناول إذا قورنت بشبهاتها في النطاق.

الذى نعرض له الآن . حيث نجد العلاقة بين القارىء والقصة حافلة ماثلة ، بل ربما كانت شديدة الألفة بشرط أن يكون الاتصال دائماً غير مباشر ، وعن طريق الرموز .

وفي هذا النطاق حين تحقق الطاقات الغامضة للشخصية وجوداً لروث ، لا يتم ذلك مع شخصية واحدة أو شخصيتين ، ولكن مع مجموع الشخصيات وعلاقاتها حيثما وجدت ، وليس من الممكن إجراء مثل هذا التحقق إلا على مستوى الشخصية المخفية وراء خيال الظل لقوة التخيل الشعورية ، وهناك فى خضم العقل اللاواعى غير المستقر الذى يشبه الرمال المتحركة فى عصر جيولوجى سحيق ، قد يكون من الخطأ التحدث عن الشخصية إطلاقاً ، بل إن من المؤكد عدم وجود شخصيات فى القصة أو فى العالم الحقيقى ، فهناك رغبات فحسب ، ورغبات عمياء مكبوتة وطفل بصرخ فى فزع . إنه الطفل الذى ترك وحيداً حين كبرت روث وأصبح الآن مجرد طيف . وهذا الطيف لا يرى حين تمضى روث لشئون حياتها اليومية ، ولكنه يسمع صوتاً هامساً ، وتشعر به نبضاً فى كل ما تفعله . وهناك فى مثوى الروح ، حيث لا يوجد شعاع يخترق الأمواج التى تغطيتها اللهم إلا رنين أجراس الكنائس التى تكاد تسمع حين تهب الريح من ناحية اليمين (١) ، يحس الإنسان بما تقدمه القصة من فضل عظيم الروح الإنسانية ، فهى الوسيلة التى يجد بواسطتها الطفل - الذى يستوى عنده الزمن - الكمال ، والمرح ، والغفران ، والوفاق . إنها إحدى روائع الفن بالنسبة لهذا الطفل الذى لا ينبغي أن يحيا ولا يستطيع أن يموت (٢) . لذلك نجد أن قراءة روث مارتن لقصة تدور

(١) يشير الكاتب إلى أسطورة امرأة عثقت جنياً وسكن بها على شاطئ البحر ، فافتصلت عن الأحيين ، ولكنها كانت تمن إلى حياتها الأولى كلما هبت الريح وحركت أجراس الكنائس ، وهو يميز بذلك عن ترسب الأفكار الأولى فى اللاوعى بحيث تصبح من مكونات الشخصية . «م»

(٢) واضح أنه يعتمد بالطفل الأفكار المخترنة فى اللاوعى التى لا تنفصل عن الواقع الحى . «م»

حول ثورة فتاة ضد والديها ، إنما هي حاجة ملحة تستشعرها كل أم لمعرفة مشاعرها بالنسبة لثورة ابنتها عليها ، وليست مقصورة على روث وحدها باعتبارها أما في عام ١٩٥٠ . فقد كانت هي أيضا طفلة في عام ١٩٢٤ يسيطر عليها الفزع والرغبة في القضاء على والدها الذي مات في عام ١٩٣١ والذي انقضى على وفاته تسعة عشر عاما ، ولكنه لم يمت في إدراك الطفلة . وزى القاص — على المستويات الظاهرة للعقل — قد سحر الأم في عام ١٩٥٠ عن طريق تقديم تماسات أمومه في شكل درامي ، وبالتالي تماستها هي . وقد استطاع بالتأكيد — على المستويات العميقة للعقل — أن يشبع حاجتها الطفلية الخارجة عن الزمن عن طريق تحويل حاجته هو إلى صور . ولا شك أن روث سوف تتنوع في استغراق كتابات أمثال «وليم فوكنر» من خلال مزيج من الحنق والتشويه والقتل واستخراج الأمعاء ، مما يقزز نفس هذه المنتمية إلى أبرشية سانت آن ، وذلك لأن الأزهار الشريرة المتولدة في خوف الطفل وإحساسه بالحاجة تنمو من جذور منفصلة بعيدة عن شعور الناقل . كذلك سوف تتنوع كتابات «جون دوس باسوس» من خلال سجل حوادث لن تستطيع فهمها تجرى لشخصيات لن تؤثر في قلبها الناضج ، وذلك لأن أوقاتا كثيرة في حوادث هذا السجل وشخصياتها تستثير — عن طريق الرمز — الصلات وتيارات الرغبة المخنقة أو السارة ، والشعور بالذنب أو الانتظار ، وهدوء الروع والنشوة ، حينما يواجه الطفل — الذي أصبح الآن طيفاً — المجهول . وبسبب ذلك أيضاً يظل الطفل يرتعد في الحلاء المظلم . وسوف تتنوع روث الصور الوحشية في «ستدز لونيغان»^(١) ، Studs Lonigan ، والرعب الذي يكمن وراء الشعر الرقيق «لوتتر أورشارد» Winter Orchard بالاهتمام نفسه ، وذلك لأن القصتين — إلى جانب الحوادث الخيالية فيهما التي تحدث لأشخاص

(١) ثلاثية قصصية لجيس فاريل تتضمن : لونيغان الصغير ، فترة صبا ستدز

لونيغان ، يوم القضاء . «م»

وهمين — تسمحان للطفل المسحور أن يرفع ستاراً — وهو آمن مستريح — على مسرح ، حيث مثلت مخاوف طفل مأساتها منذ سنين . يحدث ذلك في القصص كلها إذ يحفر حيوان الخلد (١) مكاناً أعمق مما نستطيع تتبعه ، ولكن في كل قصة يوجد سنو هوايت ، والمشط المسموم ، والقزم المنطلق ويده السيف في يث العملاق (٢) ، ويوجد أيضاً دافع وإغراء بالنسبة للطفل الذي اعتادت روث أن تكونه . وإذا حدث أن كانت القصة جيدة فإنها سوف تمزج هذه الرموز التي تبعث على الرثاء بالأشياء الحقيقية الموجودة في عالم البالغين . بل ليست القصة بحاجة إلى أن تكون جيدة لكي تهيم مسارب للأشواق النهمة ، وتعمل على إلغاء المخاوف السبع ، وكل ما هي في حاجة إليه أن تربط الدى بجبالها ، وتطفىء الأنوار ، تاركة الباقي للطفولة ، لأن أساس القصة أن يصدق الاطفال الحكايات الخرافية على أنها حقائق ، وإبراء لقارىء القصة نقول إن القصص — على أى وجه يكونون إلى جانب أنهم قصاص — إنما هم أطفال يتحدثون إلى أطفال ... في الظلام .

(١) حيوان سنير له عيتان دقيقتان وفراء ناعم يحفر في الأرض ، ويقعد به مجلداً الذي يصل في الظلام أو في الخفاء . «م»
(٢) كلها أشياء أو شخصيات خرافية تتردد في الحكايات والأساطير . «م»

الفصل الثامن

من الحام إلى القصة

أى نوع من الناس هذا القاص ؟ ولماذا يكتب القصص ؟ ماذا يحدث حين يكتب قصة وما معناها ؟ إن أية معرفة متوسطة المدى بالقصاص تبين عدم وجود تشابه في المظهر الخارجى بينهم ، بحيث يمكن التعويل عليه في اطمئنان ، كما أن تفاصيل المشابهات الداخلية يجب أن تؤخذ بحرص بالغ وتحديد . فهناك قصص تهتم بالآشياء الظاهرية مثل « جيل بلاس » Gil Blas^(١) ، وأخرى تتعمق الباطن مثل « أوليس » Olysses^(٢) . وهناك كذلك قصاص يهتمون بالمظاهر كآى إنسان تعرفه ، وآخرون يتغورون في أنفسهم إلى أقصى حد بحيث يبدو عاجزين عن أى إدراك خارجى يقتصر إلى توجيه الشخصى المباشر . وهناك أنواع كثيرة من الناس يكتبون القصص ، كما أن أنواعاً كثيرة منهم يكتبون قصصاً جيدة .

ولعل من الأسلم القول بأن بعض الخصائص المشهورة التى تنسب للقصاص ليست مألوفة ؛ فقد تعرف قاصاً وثيق الصلة بالعالم الخارجى ، دقيق النظر إليه ، يتعمق ظواهر الأشياء بفهم ودقة أكثر من الشخص العادى ، ولكنك لن تجد مثل هذا النوع كثيراً . والمغالطة الشائعة تستحث

(١) قصة منامرات لفتى يحمل هذا الاسم تأليف الكاتب الفرنسي لى ساج ، وقد نشرها في المدين ١٧١٥ إلى ١٧٣٥ ، وترجمها إلى الإنجليزية أو راجعها سمولت عام ١٧٤٩م «م»

(٢) أوليس هو الاسم الرومانى للأوديسة اليونانية وبطلها ، وهو شخصية ثابتة في الإلياذة ، وقد كتب جيمس جويس قصة بهذا الاسم تنمى من أعظم قصص هذا القرن وشخصياتها الرئيسية ليوبولد بلوم وزوجته مولى وستيفن ويدالوس ، وكل شخصية في القصة الحديثة تماثل إحدى شخصيات الإلياذة . فتلاستيفن يمثل تلياك ، ومولى تمثل بيليوب وهكذا . «م»

الشباب الطموحين على حل مذكرات لتدوين (تفصيلات ذات دلالة) خاصة بمنظر طبيعي مثلاً ، مؤملين أن يتزودوا منه فيما بعد في منظر متخيل . وهم يسجلون المآسى التي يظنون أنهم يرونها في وجوه الناس في العربات التي تسير في الأنفاق . وهم يصمتون في خلال عزف السمفونيات ، أو في أوقات الغروب ليدونوا مذكرات لمشاهد لم تدر بخلد أحد بعد ، في قصص قد يكتبونها في وقت ما . والقاص عادة حين يستمع إلى سمفونية يكون مستغرقاً في تهويمه من التفكير مع بعض التداعى الذي توجده الموسيقى ، ولكن لن ينفذ إليه أى معنى له دلالة من ناحية تركيبها أو ما تحده من افعال . فهو عنده بمثابة الموسيقى التصويرية بالنسبة للسيفنا ، تجعل المأساة على الشاشة أكثر حيوية عن طريق رفع حد الانتباه بالنسبة للمؤثر الخارجى ، باستثارة حالة من الشعور فيه ، تشبه تلك التى تسمى في علم النفس أخيلة القياس . وقياساً على ذلك نجد أن منظر غروب الشمس لن يضطر القاص إلى البحث عن الكلمات التي تعبر بطريقة شاعرية عن تناسق الألوان ، إذ ستكون لديه كلمات صالحة للوقوف في متناول اليد عندما يحتاج إلى وصف الغروب في قصته ، ولماذا يزعج نفسه بمنظر الغروب الطبيعي ، على حين يؤدي الغرض نفسه أى غروب مصطنع ؟ ومن المرجح أن تؤثر فيه مثل هذه الفكرة « كان ينبغي أن أمسك بها وأقبلها على الفور » ولعل الحادثة التي أوحى بالعبارة كانت بالأمس ، أو منذ عشرين سنة ، ولكنه على أى حال سوف يصلح فشله الذريع على الفور . أما الوجه الذي يراه في إحدى مركبات الأنفاق ، فن المحتمل أنه أقل دفعا له لإعادة تأليف مأساة حياة المرأة التي تشغل بأعمال النظافة ، ذات الوجه المعروق ، والزوج السكر ، والولد المعقد الذي يريد أن يتلقى تعليماً جامعياً لا سبيل إليه ، بل لعل هذا الوجه يستثير في ذهنه بعض المعانى فيقول عن صاحبتة (عيناها اللامعتان تنظران من خلال الموت انهزا وتقهرا روحى ، وكأنهما مسطمتان نحوى

دون غيرى ، وكان ضوء الشمعة الذائبة فوق الوجه الملعذب ، وصوت تنفسها الخشن يتحسّر في فزع ، ينهار كع الجميع يصلون) . .

ومن قبيل التوسع نرى أن موهبة الملاحظة المسلم بوجودها جدلاً ينبغي أن تجعل القصص شديدي الحساسية من ناحية العلاقات الإنسانية ، بحيث لا يمكن أن يوجدوا في وسط مجموعة من الناس دون أن يلاحظوا فيهم على الفور تشديد الحروف ومدّها ، آمالهم ومتاعهم ومآسهم التي لم تنته بعد . ونادراً ما يتم الأمر بهذه الصورة ، أليس من المحتمل أن الصديق الذي تلجأ إليه لينخف عنك ويتجاوب معك في وقت الضيق يكون قاصاً ؟ لا أظن ذلك . ففي ظروف الحياة العامة وكذلك في ضوء العلاقات الشخصية نجد القاص شخصاً يحمل إعلاناً كتب فيه « كاتب يؤلف » . ولما كانت زوجته تستطيع أن تميز بين التل « والشيفون » بمجرد النظر ، ولا تنسى ثوب السهرة الذي كانت ترتديه « لوز » في ذلك المساء ، لهذا نراه يلجأ إليها بطريقة آلية حينما يصل إلى فقرة يتحمّ فيها على شخصيته المسماة « مريم » أن ترتدى ثوب سهرة . ولهذا تجار الزوجات بالشكوى فنقول كل منهن لزوجها القاص : « ناشدتك الله ألا تلاحظ أبداً أى شئ » . . . وهى تستهدف الحاسة الجمالية خاصة ، وكذلك الحاسة العامة عنده . وهذه الشكوى لاتناقض الملاحظة الشاملة لكل زوجة إذ تقول لزوجها : « ألا تستطيع أن ترفع بصرك ببساطة عن (جونلة) لوز ١٢ » . والثوب أو « الجونلة » يعنى للكاتب أمراً خاصاً حتى قبل أن يراه ، إذ تكون له إيماءات كثيرة في أثناء عمله . والخدمة التي تؤديها الزوجات للقصة بتزويدها بتفصيلات ثابتة متقنة ، إنما تقدم خارج اختصاصهن بوساطة طوائف مختلفة من المساعدين . فالقاص رجل مدمن الجلوس وملازمة البيت — أو المفروض أن يكون كذلك — وكثيراً ما يكون الانطواء أو الحجل إحدى القوى التي ساعدته على أن يكون قاصاً . وقد يذهب في رحلة إلى مصنع حين تكون قصته عن العامل المسكين

لا تزال في مسودتها الأولى ، ليراجع أوصافه ، ولكنه نادراً ما يفعل ذلك حقاً ، بل يذهب إلى المكتبة ليتزود بما يريد ، حيث تقل فرصة التعرض لحادثة ، أو عدوى ، أو مكالة تليفونية . ومن المؤكد أنه لم ير في حياته معركة بين معارضى الإضراب والمضربين . فشاهد الإضراب العنيف التي تثيرك بقوة حين تقرأها إنما تستمد دقتها الموضوعية من مجلات الصحف التي بعثت مراسليها المديرين على الملاحظة الدقيقة . وقد تعجب بمشاهد عاطفية كثيرة ، تركز تفصيلاتها الحسية على تفسيرات « هافلوك إليس » (١) ؛ وذلك لأن تجربة القاص الشخصية ضعيفة .

أما التغيرات العاطفية الدقيقة ، فالمرء يؤمن أحياناً بأن أى قراءة وثيقة لآثار القاص تكون مستوحاة من درجة لاشعوره الأولى بهذه التغيرات . فأنت لا تستطيع أن تخفى شجارك مع زوجتك عن سكرتيرتك ، أو عن محرر باب المجتمع ، أو عن جارك الملاصق لك ، ولكن يظل الشجار في مأمن من إدراك القاص العادى ، حتى لو أقحم نفسه فيه . وقد يدركه في نهاية الأمر ولكن ليس عن طريق إحساس غير عادى بمظاهر العاطفة وأمورها المعقدة . إبقى لم أحضر قط غداء نادى الروتارى مع « سنكلير لويس » ، ولكنى أشك فيما إذا كان يستطيع أن يصف بدقة لون كرسى رئيس المجلس أو جلته ، أو أن يلخص بطريقة منهومة مناقشة المتحدث ضد إعانات المزارع ، أو أن يذكر ما كانت تحويه قائمة الطعام . ويرجع السبب في ذلك إلى أنه سوف يكون مشغولاً بتصوير غداء متخيل أكثر حيوية وحركة من الغداء الحقيقي . فالغداء الحقيقي يستخدم جسراً لخلق غداء أفضل لا يشبه بحال من الأحوال ، وقياساً على ذلك نقول إذا حدث أن دخل « وليم فوكنر » حجرة استقبال رثة في منطقة المسيسيبي في خلال المراحل الأولى التي كانت تحاك فيها مثل هذه المؤامرة التي جلبت الهلاك في الفصل الأخير من قصته ، فمن المحتمل

(١) هافلوك إليس (١٨٠٩ — ١٩٣٩) سيكولوجى وطبيب وأديب إنجليزى ، من أهم كتبه دراسات في سيكولوجية الجنس ، في ٧ مجلدات « م »

جداً ألا يدرك ما يجري هناك من سفاح القربى ، أو الجرائم المتلاحقة التي تستطيع قوى الملاحظة أن تستنتجها من الشواهد . وقد يستطيع قاص تافه أن يشهد غداء نادى الروتارى بعينين أقل عى من هو أعلى منه كعباً في الفن القصصى ، ولعله يستطيع أيضاً أن يستشعر صيحة الرعب من ملاحظة سلوك سيدة القصر الجنوية المجنونة . ولكن القصص المبدعين مثل « سنكلير لويس » ، « وليم فوكزر » ، لا يستطيعون ذلك ؛ إذ تحول دونهم حقيقة كونهم في هذه المواقف مثلين ومشاهدين في آن واحد ، كما أنهم يستغرقون في استيعاب المآسى . ولا سبيل إلى تغيير هذه الحقيقة إلا إذا وجدت طريقة تربطهم في الحال بالانفعالات الحقيقية التي تنأح لهم . وفي القصص الجيدة نرى حذقا ، ورقة ، واهتماما ، وإدراكاً للعلاقات بين الناس وما يصحبها من انفعالات ، تفوق كل ما اعتدنا أن ندركه من أصدقائنا . وهذا هو السبب الذي يجعل القصة قادرة على توضيح الانفعالات وإبرازها لنا ، وغالباً ما يكون إدراك القاص للانفعالات أقوى من إدراكنا لها من خلال القصة ، فهو يحمل المفتاح الذي يجعل المعاني مستغلقة علينا لو أراد . وكل ما ترويه القصة من تجارب ، فهو الذي رواها ، وهو الذي يهدينا إلى الأحزان والمسرات . وقرأنا لقصة ما تؤكد رغبتنا في تقبل هدايته وسيطرته علينا ، وإذا لم نستطع أن ننتفع في حياتنا بطريقة مباشرة بالحكمة التي يجعلها في قصصه في متناولنا ، والتي يملكها بلا أدنى شك ، فسوف يتأخر لنا الانتفاع بها بطريقة مباشرة في حالة التجاوب الكامل معها .

ولو أنك سألت قاصاً من أين استقى دوافع وسلوك شخصياته — في القصة بأكملها أو في مشهد من مشاهد — فسوف تتلقى جوابين : الأول يخبرك فيه القاص أنه عول على دراسته للطبيعة الإنسانية التي تكون في القصة مركزة ومصفاة ومتمثلة في شخصياتها . وقاص آخر يرفض هذه الفكرة ساخطاً ، منكراً أن يكون قد لخص في مشهد مائة حالة من حياة البشر ،

وسيقول لك بدلا من ذلك إنه خلقها خلقاً . وهذا القاص إنما يحدد عملية الخلق الفني ، ومن الأوفق متابعتها . إن المشتغلين بالدراسات النفسية — وخاصة أولئك الذين نموا علم النفس الديناميكي — محدثون ظهوراً على المسرح متأخرين . ولكن الفنانين يظلون يستخدمون مادتهم مادام هناك فن ، أى مادام التخيل الإنساني يجد ما يعبر به عن نفسه . ونوع الفنان الذى نتحدث عنه وهو القاص ، ظل يستخدم بضاعة علم النفس بنجاح ملحوظ منذ ذلك الزمن الذى تولدت فيه اللغة عن أصوات الحيوانات . وحينما يكون القاص فى عصفوانه ، يبدو له العالم النفساني أكبر قليلاً من قاص هاو ذى ألفاظ كريهة ، ورغبة جامحة فى خلق الافتراضات . ومنذ ألف سنة قبل وجود علماء النفس ، ومنذ ألى عام قبل أن يوجد علماء النفس الديناميكي ، كان عليك أن تذهب مضطراً إلى الفنانين — وبخاصة الشعراء والقصاص — إذا أردت أن تعرف كنه الرجل أو المرأة ، ومشاعرها ودوافع سلوك كل منهما .

وهذه العبارة الأخيرة تفسر كلام قاص — أغفل اسمه ولا أستطيع الاهتداء إليه — نشر فى « مجلة هاربرز » منذ سنوات مضت حديثاً غامضاً حول هذه الحقيقة الأساسية . وقد أضاف إليها أن جمهور الناس لا يزالون يلجأون إلى القصص للبحث عن هذه الأشياء ، أكثر مما يلجأون إلى علماء النفس . ثم علق على ذلك بقوله : « لا أستطيع أن أكنم أن هذا التفضيل غير حكيم » . ومضى يقول : « من المؤكد أن ذلك يعنى ضمناً أن القصص يعرفون أكثر منكم (علماء النفس) طبيعة الكائن البشرى وكيفية إدراكه لغايته . ومن المؤكد أيضاً أن ذلك يعنى أتى مادمت قاصاً فأنا أكثر حكمة منكم . (كان يجب أن يقول : « من معظمكم ») فى شئون الروح البشرية . ولا تظنوا أن أى قاص يستطيع أن يكيف حياته أو يفهم أصدقائه خيراً منكم (هذا القول يؤيد ما سبق أن قلته ، وإن كنت أعتقد أن القاص

يستطيع أن يكيف حياته أقل مما تستطيعون بكثير) . ولكن إذا تابعنا معظم جمهور المثقفين ، فأنت تستفيد إذن من قراءة القصة جزءاً عما تعرفه ، وجزءاً أكبر مما تعتقده عن الجنس البشرى . تستفيد ذلك من القصص ، أى من الكتب التى يؤلفها الرجال والنساء الذين قد يكونون فى حالة كبت ، أو عجز ، أو يأس ، ولكنهم دائماً يكونون أقوى شعوراً من غيرهم بما يحسه الناس ، وأقوى إدراكاً لنواتج هذا الإحساس . وهم الذين يحملون هذا الشعور وسيلة تجعلك أكثر فهماً وتعاطفاً مما كنت عليه .

وهذا الكاتب صادق فى نظريته ، وفى بعض الحالات يكون علماء النفس مستعدين للإقرار بصدقه . وفى لحظة خصبة كان الدكتور «ثيودور ريك» (١) يتحدث عن دستوفسكى باعتباره (عالماً نفسانياً تفوق معرفته بالطبيعة الإنسانية معرفة كل أعضاء الجمعية الدولية لعلماء النفس) . ولو أن قارئاً نادياً كان راغباً فى قبول التجربة التخيلية فى القصة على أنها حقيقة ، بصورة ما ، ولحد معين ، ولفترة طالت أم قصرت ، فإننا نجد علماء النفس راغبين دائماً فى تقبلها على أنها حقيقة تامة ، راسخة كالتجربة التى يستخدمونها دون تعديل أو تعديل ، والاختبارات التى يستعينون بها فى مهنتهم للوصول إلى التجربة الحقيقية . وقد أخذ فرويد من شخصية فى المسرحية الشعرية (٢)

(١) ثيودور ريك عالم نفسانى من أصل نمساوى (١٨٨٨ — ؟) وهو تلميذ فرويد ولكنه يختلف عن اتجاهه إلى حد ما ، وخاصة فى كتابه « الاستماع بالأذن الثالثة » الذى أصدره عام ١٩٤٨ ويتناول فيه الأفكار اللاشعورية للمرضى . «م»

(٢) يقصد أوديب ، والاسم الذى أطلقه فرويد هو « عقدة أوديب » وسيجموند فرويد (١٨٥٦ — ١٩٣٩) طبيب نمساوى ، مؤسس مدرسة التحليل النفسى ، اشترك مع جوزيف بروير فى علاج المستعصية بالنوم مفسراً أعراضها بأنها تمحيطات عضوية عن صدمات مكتوبة وصراعات نفسية لاشعورية ترجع إلى الطفولة ، ثم استعاض عن النوم بالتداعى الحر مؤكداً أن الطاقة المدببة لأعراض المستعصية التحولية طالة جنسية . وقد أثارت نظريته فى تطور الفريزة الجنسية منذ الطفولة الأولى وفى عقدة أوديب سخط أطباء الأمراض العقلية «م»

— التي يمكن القول بأنها قصة خيالية — الاسم الذي أطلقه على مجموعة الطائعات التي تولف أسس نظريته النفسية . وتحتوي كتيبه وكتب مساعديه وخلفائه قدراً كبيراً من الفقرات التي تدرس الانفعالات المتوهمة وسلوك الشخصيات في القصص ، كما لو كانوا أناساً حقيقيين يتعرضون للتحليل النفسي . والأدب النطبيقي للتحليل النفسي ، ولأى فرع آخر من فروع علم النفس يتحول دائماً من العاطفة والسلوك الملاحظين في غرفة الفحص إلى أشياء لم يكن لها وجود ، إلا أنها وصفت في القصص دون نظر إلى أن الجوهر قد اختلف تماماً .

وفي حالات أقل ادعاء من ذلك نرى القاص يدهش للألفة التي يبديها علماء النفس ، وإن كان لها ما يسوغها ؛ فالقاص عالم نفساني ، فهو — في النص الذي اقتبسته من قبل — وأقوى شعوراً ، بإحساس الناس وسلوكهم . وكلما كان القاص ممتازاً قاده إحساسه إلى نتائج أكثر صدقاً ، وكان تصويره للانفعال والسلوك اللذين يخلقهما في شخصياته المتخيلة ، موضع ثقة . وليس هناك اختلاف من ناحية الحقيقة ، أو الدقة ، أو العمق بين النظرات الصادقة للقاص العظيم في الطبيعة الإنسانية ، وبين الاكتشافات الصحيحة التي يصل إليها العالم النفساني في ذلك المجال .

ويمكن — لو وضعنا تصنيفاً جيداً دقيقاً — أن نجعل قصص أمثال « تولستوي » ، « وروست » ، على الرف نفسه الذي توجد فوقه بحوث أمثال « فرويد » . وما دام يوجد قصاص عظام فهم يستطيعون أن يحددوا مصادر الحدث ، والدوافع التي تحرك الناس ، وسلوكهم الخفي . ومع وجود قصاص يتفاوتون في المستوى ، نراهم يختلفون في درجة التعمق ، وإن كانوا يتساوون في الصدق .

وما دام تساؤلنا عن ماهية القاص قد وصل إلى هذه النقطة ، فقد

وضعتنا أنفسنا في مأزق . فقد سبق أن ذكرت أن القاص معرض لأن يكون أصم وغير مدرك في وقت حدوث الافعال الحقيقي ، أو ربما يكون إدراكه سطحيا لما يراه من سلوك يمثل أمامه . ومع ذلك فهو قادر على خلق شخصيات حقيقية إلى أقصى درجة بحيث يصور أفعالهم وسلوكهم ويفسر ما فاتته أن يدركه أو يفهمه . وعلى هذا يكون المأزق هينا . وقد وجدنا أن القارئ بحاجة إلى وسائل تحكم ارتباطه بالافعال المتخيلة في القصة ، كما أن القاص يحتاج إلى ما يعينه على ربط نفسه بهذه الافعال المتخيلة وكذلك الافعال الحقيقية . والجسر أو همزة الوصل تتحول لتكون واحدة بالنسبة للقاص والقارئ على السواء .

* * *

إن القاص يعمل في بيته ، والنظام السائد في البيت يتضمن أشياء عديدة تبدو في عيني زوجته وأطفاله أكثر أهمية من عمله . وهذه الفكرة قد تصدم النقد الأدبي ، ولكنها مع ذلك حقيقة . فالإدراك العام للأسرة قلبا يتردد في التدخل في عمل فرد فيها يبدو أنه مشغول وهو ليس كذلك في رأيها . وقد تساءل «مارك توين» في إحدى المرات — حين رأى ابنته وهي تجر عربة دميها في طول «هيو» البيت وعرضه — أليس من الخطأ أن ينجب الفنان أطفالا ؟ كذلك صرح لي أحد كتاب القصة بأن زوجته طلبت إليه — باعتباره غير مشغول بعمل ما — أن يحمل لها الغسيل إلى الطابق الثاني ، وعقب على ذلك بقوله : «إني لم أستطع أن أجعلها تفهم أنني لو كنت أحلق من النافذة فأنا أعمل» .

ومن المحتمل بالفعل أن يعمل القاص بجهد وهو بعيد عن مكتبه ، أكثر مما يعمل وهو جالس إليه . فالمفروض أن القاص يعمل معظم الوقت ، وقد يبدو في أثناء استغراقه في العمل لمن لا يعرفه متسكما يبدد وقته بلا هدف ، كذلك يبدو الجاروف الآلي الذي يحفر أساس بيت بلا عمل بالنسبة لجمهور المشاهدين من بعيد .

ومن الطبيعي أن نتصور أنفسنا أذكى الناس ، ونعتبر مدة نصف الساعة تأخيراً شديداً ، ونخيل لأنفسنا أننا لم نخذل في نتيجة أية مناقشة ، وأن القوى الفعلية تؤدي بنا إلى صميم أى مشكلة تبدو مستعصية على الحل في مناقشة تجرى حول مائدة العشاء . وترانا واثقين بأن سمات تفوقنا سوف تظهر في زهو ونحن في طريقنا إلى المنزل أو بعد أن نأوى إلى الفراش ، حيناً نفدى بطريقة ذكية قوة الإدراك أو الفطنة التي لم تكن في متناولنا عندما كنا في حاجة إليها ، وترانا نرد الحيف بكل قوة حتى إن الأصدقاء والقرىاء وأفاضل الناس يجازفون بأنفسهم عندما يحذون حذونا وبذلك تمكن فينا جميعاً صفات الشجاعة والمهارة والحكمة والدهاء التي هي موضع إعجاب الجنس البشري ، أو ينبغي أن نكون كذلك إذا أوجدنا طريقة تعلن عن تحققها في نفوسنا . أما عن نجاحنا الأكيد مع النساء فليس من المستحسن الحديث عنه هنا .

هذه كلها أمور متخيلة تبرز في خواطرننا، وهي تكن في خافات شعورنا، ونحن نلجأ إليها بصفة دائمة هرباً من الحقيقة . وفي حياتنا اليومية العادية يوجد ألف سبب يضرنا في التو واللحظة بأحاسيس قد تكون ذات حيوية أو تدعو للرثاء ، أو الاضطراب ، أو الفزع . وقلما تكون هذه الأحاسيس نتيجة تخيل هادى . وقد يثير قول لصديق مشهداً متخيلاً في عقولنا ، يستحوذ علينا تماماً حتى إننا لا نتابع بقية كلامه . وكذلك موسيقى البيانو لا (الأرغن اليدوى) التي تتبع من ركن في الطريق ، أو اهتزاز طرف ثوب امرأة ، أو ضوء يتلألأ من خلال زجاج سيارة ، كل ذلك أو بعضه قد يرفع الستار في النفس عن دراما لها صلة بهذه الأشياء . بل لسننا في حاجة إلى مؤثر خارجي يحركنا ، فهناك تيار من التفكير ينساب إلى جوار المري الرئسي للشعور ، وفي بعض الأحيان يفيض عليه .

وحين يتحدث النفسيون عن تيار الشعور فإنهم يعنون في الحقيقة النهر

الذى تتصل به الروافد. فهر المسبسي العقل يكون دائماً أسفل نهر الميسورى. والحقيقة أن كل شخص (يدع) حكايات من وهمه، فكثيراً ما تخيلنا أننا متنا موتاً بطيئاً، وأننا رأينا شخصاً يضنيه تأنيب الضمير، وأننا ألقينا أنفسنا تحت عجلات قاطرة نتيجة حوادث مؤسفة. ولا يوجد إنسان حى إلا وقضى على الأدنياء بضربة قاضية فى الجولة التاسعة، أو أنقذ طفلاً من يد يمحرق، أو انتقم بشجاعة قاسية لما سبته له زوجته أو حبيته من مهانة، أو قاسى من فرط حساسيته أو نبه الذين ينكرهما عليه العالم اللفظ. ولا توجد امرأة لم تستسلم بعد نضال طويل قاده بفن وقوة الجاذبية الجنسية، أكثر بكثير مما يرى العالم فيها، أو ماتكون عليه حقيقة. وقد تكون هذه القصص شائعة مستفيضة، ولكنها فى الحقيقة سلسلة تعبر عن الذات. وقد علت التجربة كل إنسان (فما عدا المرضى بالعصاب والهلوسة) أن يتبع مثل هذه الخيالات لزجية وقت الفراغ فحسب. وكل إنسان يعرف طبيعتها جيداً، ففى مجرد وسيلة عابرة لخواطر سارة غير صالحة للتعبير عنها بالحدث، أو هى خواطر تحدث بصفة عامة شعوراً بعدم الارتياح أكبر مما يحتمله المرء، أو هى وسائل تصحيح وجهة العناية الإلهية التى منحتنا أقل مما نستحق. ومعظم هذه الخيالات التى ترى متاثرة يكون منطقها خداعاً، وتندفع إلى حيث تريد تبعاً لهواها. وهى ليست أحلاماً، ولكنها تشبه الأحلام من ناحية عدم خضوعها لتوجيه من يصنعها، وموضوعها هو فى الوقت ذاته غايتها.

وبهذه السكيفية إذن يكون كل شخص قاصاً، ولكنه قاص لا يبعث على الرضا، فالقاص الحقيقى ليس مجرد إنسان لديه موهبة التخيل أكثر سموا ونماء من الآخرين، ولكن لديه القدرة أيضاً على تنظيم تخيلاته فى نتائج مترابطة، وتقريبها من الحقائق. ومن العدل أن نقول أيضاً إن الخيالات عنده فى بعض الأحيان ليست «أقل حقيقة» مما يحدث، ولكن «أكثر

حقيقة . وليس معنى هذا أنه شخص يسيطر عليه القلق ، أو أنه من قبيل مرضى العصاب ، كما لا ينبغي أن نفترض أن القصة نمط تخيل . ولكن الخيالات — بغض النظر عن طبيعته تكونها — تكون أحياناً وسيلة ربط القاص بالعالم الموضوعى . وفي هذه الحالات تكون أكثر مباشرة له من الحقائق القريبة إليه مثل الصداقة ، والتغذية ، والتعب ، في الدائرة التي يعيش فيها ، وغالباً ما تكون الخيالات أفضل من الحقائق . وفي هذه الحالات أيضاً تشكل الخيالات المسالك التي توصل إلى الحقائق . وفي إحدى هذه الحالات سوف يرى « سنكلير لويس » — بصورة مهمة — ما كان حادثاً في نادى الروتارى ، وسوف يشهد الغداء في خياله أقل حقيقة من النادى .

ومثل هذه الخيالات أساس في كل قصة ، وهي تتولد بتأثير تجربة القاص على ذاته ، وتنبع مما يصادفه في حياته من احتياجات ، وإثارات ، واندفاعات ، ومضايقات ، ورغبات ، ومخاوف ، وآمال ، ومزيجات ، ومطامح . إنها تنبع من تأثير مجموع هذه الأشياء عليه منذ طفولته . ومن المؤكد — بناء على ذلك — أن تتأثر القصة بالتاريخ الشخصى لكاتبها . فهل القصص إذن تراجم ذاتية ؟ لاشك أنها كذلك ، ولكن أئى للقاص أن يحدث الافعال الذى يستثيرك في تجربة شخصياته إلا من داخل نفسه ؟ وما هو علم النفس الذى يمارسه القاص محترفاً إلا أن يحرب في نفسه حالات الواعى ، ونصف الواعى ، واللاواعى ؟ وما حاجته إلى أن يظهر عن طريق الطباعة أعظم شخصية خلقها وهي نفسه ؟ إن عنوان القصة يكون دائماً « اعترافات جان — جاك دوس باسوس » (١) .

ولكن يجب أن نتحرز في فهم تلك الحقيقة ، وفيما نعيه بوصف القصة .

(١) يقصد الكاتب أن قصص أمثال جان دوس باسوس تشبه اعترافات جان جاك روسو .

بأنها ترجمة ذاتية . لقد ذكرنا توا أن كل قصة هي «قصة ذات مفتاح» (١)، ولكن من يعثر على المفتاح . يحتمل أن يكون بعيداً عن متناول ناقد أو صديق فضولى ، ولكن قد يكون في الظواهر التافهة في القصة : كالشخصيات العابرة ، أو العلاقات التي لا تؤدي غير وظيفة ثانوية ، أو الأحداث الضئيلة الشأن التي تتعب في كتابتها ، وإن كانت ضرورية للهيئة لأحداث عظيمة الأهمية ، أو شأن من شئون القصة يعتبر مجرد تدبير للقدره على التناول من الواقع .

والقصة الحقيقية ذات المفتاح - وهي قصص يعتمد كاتبها أن يحس القارئ أن الشخصيات المتخيلة أحياء حقيقيون ، أو شخصيات تاريخية - تزود القارئ بمفتاح مكشوف . وهذا النوع من القصص عسير الكتابة بحيث لا نجد إلا عدداً قليلاً جيداً منه . ويستطيع قارئ القصص غزير الجيدة أن يكشف بسهولة أن ردائها ترجع إلى الكاتب الضعيف المستوى ، أو إلى الدافع الاضطرابي الذي ألح عليه بالكتابة . ومعظم هذا النوع من القصص يمت إلى نوع من الهجاء الخفيف الذي يستمتع به القارئ . ، لأنه يرى القاص قد حفر الشخصيات وزور في دوافعهم . ولا حاجة إلى التقصي الدقيق لمعرفة أن القاص يصطنع الأحقاد وأذى الانتقام بطريقة رمزية ، كما أن الأمر ليس في حاجة إلى استقراء عميق لمعرفة أن متعة القارئ تنشأ بسبب توافق الأحقاد والآلام في القصة مع أحقاده وآلام نفسه بدرجة واحدة من الأهمية . وهذا سبب من بين أسباب قصر عمر الهجاء الخفيف ، أو موته ، وكذلك إثارته لنا ، وانكشاف منافاته للعقل حين نعاود قراءته فيما بعد . ولابد لمعارك الأحقاد في القصة وألوان الانتقام أن تكون عميقة المستوى إذا أريد لها أن تعيش .

(١) Roman à clef تعبير فرنسي معناه القصة ذات الشخصيات الواقعية الحقيقية

والتي تكون معاصرة أحياناً ، ولكن يرمز لها بأسماء مستتارة . « د »

على أن القاص الجيد، أو القاص الشديد التعقق، يجد من العسير عليه أن يحتفظ من أول صفحة إلى آخر صفحة بشخصيات متخيلة تماثل النماذج الحقيقية. وقد يضعها في موقف تتولد منه العناصر الأساسية للشخصية الحقيقية، أو ما يرمز إليها بوضوح، حتى يمكن للقارئ أن يتعرفها. ولكنه في أثناء الكتابة سيجد أن الموقف يتغير، ويستمر هذا التغير حتى تعبير المطابقة بين الشخصية المتخيلة والحقيقية باهتة، أو تختفي تماماً. وقد يعمل ما في استطاعته ليصور بطريقة درامية خصائص «جين سميث» الحقيقية حتى يراها أصدقاؤها ماثلة بشخصها، بسلوكها الخاص الذي يريد الكاتب أن يسخر منه، أو يعاقبه، أو ينتقم منه. ولكنه حين يصل إلى الصفحة الحسنيين، يصبح من العسير على أصدقاء جين أن يصدقوا أنها سوف تظل على ادعائها، فإذا وصلوا إلى مائة صفحة أخرى أنكروها تماماً؛ ذلك لأن «مريم» بطله القصة التي تمثل شخصية جين، لها شعرها الأحمر نفسه، وبعض لوازمها اللظفية، ولكنها صارت مع ذلك امرأة مختلفة تماماً. إن «جين سميث» في الصفحة الأولى قد جرفت في فورة خيال القاص كما وصفناها، ولهذا أصبحت مريم تتألف من عدة نساء. كان يعرفن في الحقيقة والخيال، كما أنها بلا شك جزء متحرك من نفسه أيضاً، ولو أنها حققت شخصية لنفسها. ويصدق هذا على بقية الشخصيات ما داموا يمثلون قصة في الحياة الحقيقية. ففيها يمكن الحقد الذي يريد أن يشقى، والجرح الذي يحتاج إلى التئام. والقاص يرتبط ارتباطاً قوياً بمواده أقوى مما يقصد إليه. وما يشعر بالحاجة إليه في قصته يصبح من الضروريات، وهنا يوجد جزء كبير من شخصيته دون قصد. ومن ثم يصبح التخرافة التي بدأ يكتبها — في ضوء مختلف — معنى أكثر جداً. وهكذا تنضح لنا في النهاية إحدى خصائص القصة التي يصح معها أن تسمى سحراً بالمدلول الدقيق للكلمة. فالقاص يجد من واجبه أن يقيم «جين سميث» في مواجهة الحاجات المعقدة للمجموع الكلي المعقد الذي يرتب ديناميكية احتياجاته الخاصة من أجل

الدور الذى يجب على «جين» أن تؤديه . ولعل هذا السبب الإضافى الذى يدعو إلى الدهشه يفسر سبب تحول «جين» إلى كائن حى آخر اسمه «مريم» .

ونحن بحاجة إلى مزيد من مظاهر هذه العملية ، ومزيد من مثل هذا القاص الذى يأخذ على عاتقه أن يخلق شخصيات تتماثل مع الناس الحقيقيين سواء أكانوا أحياء أم أمواتاً . وإنا لنساءل : كيف يستطيع أن يصور شخصية «أدولف هتلر» أو ناظر مدرسته الابتدائية (الذى يبدو أنه أكثر إقزاعاً لمعظم القصاص من هتلر) ، أو هذه الفتاة التى كاد يتزوجها . كيف يستطيع أن يحول أى شخص حقيقى إلى شخصية فى قصة ؟ كيف يستطيع أن يجعل منك شخصية ؟ أو فلنقل بوضوح : ما هو الجسر الذى يمكنه من إدراك الحوادث المؤلمة أو الاثعالات التى تتخلل حياتك والتى قلنا فى موضع سابق إنه غالباً ما يكون متعامياً عنها ؟ .

من الواضح أنه يجب أن يبدأ تصويره فى الخيال ، وقد رأينا الطريق الذى يقبعه ، أو السلك الذى يسرى فيه التيار . وعليه أن يتعرف إليك جيداً ، ويبدو أنه يجب أن يفعل ذلك عن طريق إحدى حالتى التخيل ، وهما مختلفتان اختلافاً جذرياً مع أنهما غير مفترقتين ضرورة . ومن المؤكد أنى أتألف معك جزئياً بوساطة الخيال حتى أشاركك فى السرور أو الحزن (فأحسهما حين حقيقين) - عندئذ ترانى استجيب لحاجتك الإنسانية إلى التعاطف . ومن المؤكد أيضاً وجود خلاف بين استجابتي لما يحدث لك عن طريق تخيل ما قد أشعر به فى حالتك ، وبين استجابتي لمشاعرك عن طريق تصويرها بطريقة درامية فأتخيلها فى نفسى ، وكلتا الاستجابتين تحقيق للذات ، بمعنى أنى نجت فى أن أصير أنت عاطفياً بطريقة ما وبصورة جزئية . ومعنى ذلك أن القاص يمنح شخصياته الحياة عن طريق تحقق الذات ، وهنا أيضاً يوجد نوعا التخيل . ومن النادر أن يكون كل نوع

على حدة ، فهما متداخلان في أى مشهد يعرض للنهن القاص ، وإن كان يحدث أن يتغلب أحدهما على الآخر . وهذه الحقيقة لا تحدث إلا اختلافاً يسيراً بالنسبة للنقطة التى نبحثها الآن - (نحن نبحث الآن كيف يصبح السلك الذى يسرى فيه تيار التحول شيئاً حياً) - وإن كان من المؤكد أنها تحدث اختلافاً أساسياً بالنسبة لغيرها من نقاط البحث . فتاريخ حياة القصة مسهب دائماً ، فقصاص يوسعون فيه أساساً عن طريق إدماج تجارب الآخرين مع تجاربهم ، وقصاص يضخمونه عن طريق عرض تجاربهم الذاتية وانطباعاتهم عن الآخرين .

* * *

ولنتناول الآن السيرة الذاتية . ولكن لنضع أولاً علامة بدء محددة يمكن الرجوع إليها على فترات فيما بعد . لقد ركزنا على المصادر النفسية في القصة ، هادفين إلى وصف العلاقة بين القصاص وقرائهم . ولكن لا ينبغي - كما ذكرت من قبل - أن ننظر إلى القصة وكأنها قد صنعت بمعدات آلة ميكانيكية ، ولا أن ننظر إلى مؤلفها على أنه لوحة مفاتيح آلية . فلهذا ولا ذاك يعتبر جهازاً مغلقاً ليجرى عليه الدكتور « نوربرت وينر » (١) دراسته . فقد تبدو كل مادة في القصة - في اللحظة التى يتم فيها التحليل النفسى - وقد اكتست لونا خفيفاً على الأقل ، يمت إلى شخص القاص . ولعل التكيف الكامل للقصة - ولو أنه غير مرئى - يكون قد تم بناؤه عند ذاك . وقد تكون هذه الفكرة صحيحة ، وقد أكدها إلى المحللون النفسيون أكثر من مرة باعتبارها احتمالاً نظرياً ، ولكنى أشك في صحتها ، وسوف أذكر الأسباب التى أستند إليها حين يتاح لى ذلك . ويكفى القول الآن بأن الناس لديهم عقول واعية أيضاً ، وأن القصاص يستخدمون عقولهم ،

(١) أستاذ لرياضيات (١٨٩٤ - ؟) له آراء مشهورة منحه لقب «الأب المرمى»

بالرغم من افتراض الأصدقاء الناقين على القصاص عكس هذه الفكرة . ولكن ينبغي أن تذكر جيداً هذه الحقيقة في أثناء مضينا في البحث .

إن الكيمويين يعرفون ظاهرة ربما تكون مفيدة في دراستنا ، مثل قياس التمثيل . والمادة الكيميائية لها خواص تتحكم فيها تماماً ، وهذا ما يجعلها مادة . ولكن المركبات تتألف من عدة مواد ، لها أيضاً خواصها التي تتحكم فيها تماماً . والخواص النوعية في المركب مختلفة ومتميزة عن خواص المواد التي تتألف منها . وكلما تكونت مركبات أكثر تعقيداً ، كان للنظام الكيموي — العلاقات والتوازن بين المكونات — خصائص تتحكم في نشاط العناصر الأصلية . ويمكن أن نقول إن شخصياتها أصبحت لديها تجارب أو انفعالات مستمدة من النظام الكيموي نفسه ، وليس من المركبات التي يتألف منها النظام ، أو من العناصر الداخلة في المركبات . والشأن في القصة كذلك ؛ فالقصص ينكر ويحس الشخصيات في الواقع الحى ، إذ نماها في صورة علاقات ومواقف تنتج عنها القوى الخاصة بها ، وهو يعيش معها في العلاقات الديناميكية التي تحيا الشخصيات نفسها فيها ، بينما ينصت ويراقب ويشعر . ثم تبدأ قوة — متميزة عن قوته الداخلية التي تحرك الأشياء — عملها . ويتألف وهمه من القدرة على مزج انفعالاته بالمادة التي تستمد منها الحياة عن طريق التأثير — أو الاتحاد الكيموي . وهو يمزج المواد الخاصة والعامة ليؤلف منها شيئاً جديداً يختلف عن كليهما . وما لم يكن نموذجاً بدائياً (لا أهمية له في البداية ولكن سوف تزداد أهميته فيما بعد) فإن سيرته الذاتية لن تكون تاريخاً بل مجرد رموز .

وحين تكون هذه النماذج البدائية (التي تشبه إنسان فولسوم) (١) موضع

(١) فولسوم قح شمال المكسيك ، وقد عثر فيها على بقايا تدل على وجود الإنسان في أمريكا منذ نحو عشرة آلاف سنة ، ولكن لم يمتد حتى الآن على بقايا إنسان فولسوم . والمقصود بالاصطلاح جين يائد من الإنسان البدائي . «م»

اعتبارنا فن السذاجة افترض أن الكراهية بين شخصين اسماهما : « جون » و« هربرت » يحسدها ويمثلها شجار القاص مع أعز أصدقائه ، وكذلك افترض أن المظالم التي سلطت على الشخصية المسماة « مريم » ليست إلا اعترافاً بأن امرأة مفسدة قد سبق أن عاملته بقسوة ، وكذلك سلوك الشخصية الأخرى المسماة « باتريشيا » لا يؤكد الإشاعة التي تتحدث عن علاقة بينه وبين ممثلة سينما . أما « بيل » بطل القصة فن السذاجة أيضاً افترض أنه القاص ، كما يتمنى أن يكون ، أو كما ينخيل نفسه .

ولو افترضنا أن « بيل » هو القاص حقيقة ، فلا بد أن يكون في الوقت ذاته مجرد عدد لا نهاية له من الأصداء والانعكاسات لأناس آخرين أثروا في حياة القاص . يضاف إلى ذلك أنه مركب من حاجات ورغبات وتعويضات وعقوبات وخاوف ، بعضها خاص بالقاص ، وبعضها الآخر منزع من مكان آخر ولكنه يستخدم هنا لأنه يحمل الخصائص والمؤثرات نفسها . وعلى هذا الأساس يمكن أن نعتبر إجرام الشخصية المسماة « هربرت » عملاً انتقامياً ضد أناس مختلفين أساءوا إلى القاص ، وتحديداً لبعض الذين أفرعوه ، واعترافاً عاماً بالذنب للتكفير ، والإحساس بالأمن معاً . ولا شك أن أجزاء من ذلك كله مستمدة من الحياة الخارجية للقاص ، تلك الأجزاء التي تظهر هنا لأن الانفعال المماثل يسلط عليها الضوء ويبرزها ، كما حدث في حالة « مريم » و« باتريشيا » ، ففيهما آثار نساء حقيقيات ، وكل منهما أيضاً صورة معقدة لشوق لم يشف ، ورغبة لم تنل غايتها ، وثأر لم يدرك ، أو على التقيض من ذلك كله . وكل منهما إسقاط اضطرابي لشطر من القاص نفسه . وشبيه بأولئك جميعاً ، الطفل الذي تصادفه في الصفحة الستين من القصة ، وخادم الأسرة العريقة ، والمدير الضعيف ، والجمع المتوعد الذي لا يبدو للبيان ، فكل هذه الشخصيات حين يتكلمون أو يتحركون ، فكان القاص نفسه هو الذي يتكلم ويتحرك ، وإن كانوا يرتدون ملابس

تخفيه عن الآخرين . وهم بالإضافة إلى ما تقدم مركبات اتحدت عناصرها تماماً ، بعيداً عنه ، عن طريق التجاذب . وهم في النهاية صور أسقطت من الحشد الموجود داخل نفسه ، تلك الرواسب التي استقرت فيها باتصاله بأناس كثيرين ، كما أنها أشياء تتبع مباشرة من قلب الرغبة والخوف الذي يخفق فيها دون وعيه .

إن الجوهر النفسى ينقسم إلى مالا نهاية ، ولهذا فنحن حكاة في بحثنا عن أبسط الانفصليات التي يتألف منها نسق العلاقات أو الأحداث في القصة ، وإن كانت لا تؤلف مشهداً ، وقد تكون بعيدة عن القاص حتى ليكن اعتبارها مجرد شعور منقول يمنع حياة لرمز من الرموز ، ولكنها مع ذلك كله موجودة بحيث نجد السيرة الذاتية عبارة عن مغنطيس تحت الصفحة ، وبرادات دقيقة تتجمع حولها ... في سطور من الجمال والقوة على السواء ، ويجب ألا ننسى ذلك قط .

لقد تألفت الخيالات حتى الآن في نظام معقد للغاية ، ونتجت عنها شخصيات لأناس متخيلين تماماً ، يحبون ، ويشعرون ، ويعملون طبقاً لحاجاتهم ومنطقهم ، وتبعاً للعلاقات التي تربطهم جميعاً . وقد تحقق ذلك عبر طريق طويل منذ كانت الجزئية التي لا شكل لها ، والتي قذفت من مجرى نهير إلى مناطق الوعي المركزية . وليست هناك كلمة تصف ذلك العمل اللهم إلا الكلمة الشائعة : الفن . ولكننا حتى في هذه المرحلة المبكرة من بحثنا ، نستطيع أن نقول الآن شيئاً آخر : فلنكن يتحول إنسان عن عمله — ولنقل مثلاً إن ذلك العمل صنع عجة أو جمع عمود من الأرقام — ويسبح دقيقة في هذه الجزئية من الخيال التي لا شكل لها ، فإنه يتعدى في الواقع عن الحقيقة . ولكن إذا كان هناك نسق منظم للخيال يتحرك بتأثير مقدار الحركة في ذاته طبقاً لقوانين الأيض الخاصة به (١) ، فهو ليس ضرباً من الجنون ، والقصة

(١) اصطلاح من علم الوظائف والأحياء ، وأصله سيورة العنق . غيره ونحوه من

بالتأكيد ليست كذلك ، فمن الممكن إذن أن تكون شيئاً غريباً ذا شأن ، ومن الممكن أن تكون جهداً في سبيل إيجاد الحقيقة .

* * *

وينبغي أن نلاحظ شيئاً آخر يحدث حين يكتب شخص ما إحدى القصص . فهي تهدي إلى شذرة من التجربة ، كنا قد بلغناها من قبل عن طريق قارى " القصة . ومادمننا نبلغ الغاية نفسها باتخاذ طرق مختلفة ، فينبغي أن نؤمن بأن هذه الغاية أساسية في فن القصة .

وكل قارى " للقصص يقسمها (وقد يصنفها لأغراض أخرى) إلى مجموعتين : مجموعة صغيرة تضم القصص الجيدة ، ومجموعة كبيرة من القصص المتوسطة ، أو الرديئة . وفي القصص المتوسطة تحدث ظاهرة دائمة التكرار ، حتى ليظن المرء أنها ثابتة . ففي عدد كبير من القصص المتداولة نجد أن المشاهد التي تصور الطفولة مكتوبة بطريقة أكثر جودة وإقناعاً وواقعية وحياة من بقية الأجزاء .

فالقصاص غالباً ما ينجحون في تصوير أيام الطفولة أكثر من أيام النضج والبلوغ ، حتى لكان حياتهم الخاصة في فترة البلوغ أقل أهمية من السنوات الخلابية (أو الساحرة) . أو كان دافعاً كامناً منذ أيام الطفولة كان أقوى من إرادتهم البالغة . وربما نجد أحياناً الشخصيات في القصة المتوسطة ساذجة التناقض في الدوافع أو السلوك ، حتى نرى فيها سذاجة الطفل في تصويره للبالغين ، أو الإحساس بانفعالات طفل تصورهما انفعالات شخص بالغ ، أو تبدو خالية من الحرارة كثيرة الزلل ، تصور كائنات حية متناقضة تلوح كأنها أسطورية ، أو ترى فيها تخيل طفل للفضيلة والرياسة ، أو الحسة والبطولة ، أو الخطر ، أو القوة العضلية ، أو التدمير . وما يحدث لهذه الشخصيات يكون ساذجاً غير معقد ، أو على صلة يسيرة بما يحدث في

العالم حولها ، تماماً مثل تصور طفل لما يدور حوله لو استطاع أن يعبر عن مخبوء أفكاره .

ويمكن القول باختصار إن موطن الخطر في إنسان له موهبة خيال غير عادية يتمثل في أنه قد يجمد عاطفياً في بعض فترات صباه ، فالقصة الرديئة ربما تكون رجعة إلى الطفولة ، والقاص الجيد حقيقة — الجودة بالمعنى الذى يقصده القارى الناصح غير المشتغل بالأدب — يكون ذا مواهب متعددة بنسب مختلفة ، ولكن الأساس الشائع فيها أن يكون قد اجتاز مرحلة طفولته ، ليهب من الخيالات التى تتألف منها قصصه الانفعالات الصادقة للبالغين وإن كان التحرر المطلق من الطفولة مستحيلاً . ففي كل الفنون يصدق القول بأن قوة التوليد في خيال الفنان مستمدة من السنوات التى يكون فيها ضعيف التمييز بين عالم التجربة وعالم الخيال . ومع أن التاريخ الشخصى للقاص الناصح لا يمكن استفادته من قصصه — كما سبق أن ذكرنا — إلا أن النموذج المائل في تلك القصص يعبر عن نموذج كان ثابتاً في خلال طفولته . وليس للقاص أكثر من رواية واحدة لسيرة حياته .

وتعدل هذه الرواية — حين يمضى في كتابة قصصه — وتنحور ، وتقلب ، وتحول ، وتوضع في رموز ، وذلك حتى تصير القصص التى تتضمنها مخالفة للنظرة الحسية ، ولكن يظل يحملها ثابتاً وبسيطاً للغاية . وتستطيع أن تتأكد من ذلك لو نظرت إلى الأعمال الأدبية المجموعة ، فستجد فيها البساطة الرائعة : القضاء الواقع ، وغير الواقع ، الرغبة المتحققة وغير المتحققة ، انتصار القسوة أو الرقة ، العالم المنتصر والمهزوم ، الحياة الثابتة والمتغيرة . ستجدها خرافة ساذجة تشبه في بساطتها الشخص الذى يتعجى الحروف الأبجدية من كتاب طفل . ومن أجل هذا كان العالم يعيش في فرع أو في حلم عندما كان القاص صغيراً ، وسيظل العالم كذلك مادام القاص يكتب القصص . غير أن الفنان الناصح هو الذى يستطيع أن يحور الحلم ويحوّله

فى اتجاه الحقيقة ، أما القاص الردىء فهو يكتب خرافات استجابة لدوافع طفل . والفنان الناضج يخضع هذه الدوافع لتهذيب التجربة .

وفى كل قصة نجد أشكال الطفولة ماثلة ، وبعض ما تملكه من قوة التأثير على القارىء . كما سبق أن لاحظنا — يتمثل فى تجاوبه وكأنه يتجاوب طفل مع طفل آخر . ولكن فى القصة الجيدة قوة أكبر يتحقق وجودها بقاء البالغين ، أو الأطفال الذين صاروا رجالا ، والذين لم يمدودا مسيرين بمخاوف الطفل ورغباته ، والذين يتخذ بهم الحلم شكلا يضاهى ما تكون عليه الحقيقة .

فالقصة الجيدة انتصار لمبدأ الحقيقة ، وللقدرة على التحكم ، وللإرادة الإنسانية .

وهى تظل انتصاراً تعويضياً ما دام قد تم الظفر بها مطبوعة ، والفن عامة هو عالم التجربة التعويضية ، فإذا كانت بعض آثار النضج ميسرة للفنان فى هذا العالم فحسب ، فإن حياته تصبح خيراً أعمى ، لأنها تيسر لنا جميعاً تلك الآثار . وإذا لم يكن أحد منا قد استطاع أن يهدىء تماماً الشيطان الصغير الذى نما فيه ، فإننا نستطيع أحياناً أن نحطم السلاسل التى تربطنا به عن طريق القصة الجيدة . وإذا كانت القصة أحياناً هى المكان الوحيد الذى يستطيع فيه كاتبها أن يكون نامياً تام النمو ، فمن الممكن أن تكون أيضاً مكاناً يستطيع القارىء فيه أن ينحى عنه تماماً الأعمال الصبائية ، وأن يكون إنساناً آخر ، لن يصل إليه بذاته ، أى يكون رجلاً كاملاً .

الفصل الثالث

درجات الخيال في القصة

هذا البحث محدود الدائرة ، والحقائق التي تناولناها فيه هي الحقائق الخلفية ، ولكن لا ينبغي أن نسقطها من حسابنا بالنسبة لمجموع الحقائق بصفة عامة . ومن المناسب هنا أن نذكر أن الناس يقرأون القصص للتسلية — للضحك — وأن القصص يكتبونها احترافا .

وبعض تجارب الفن — وهو اصطلاح لا ينبغي أن يكتب بحروف كبيرة — تدخل في حياة كل فرد ، ولكن معظمها لا يدخل قط في حياة الغالبية العظمى من الناس . والقصة لا يمكن أن تلعب إلا دوراً ضئيلاً للغاية في حياة الفرد ، حتى في وسط أناس يقدرونها تقديراً عظيماً ، وذلك لأن معظم الذين يقرأونها يعتبرونها شيئاً هيناً قليل الأهمية . وإذا قال أي إنسان عنها أي شيء فمن الممكن أن يكون صادقا إلى درجة ما ، والدرجات متفاوتة .

ونظراً لأن التخيل في القصة خاص لأن الشخص يقرأها لنفسه . لهذا لا يمكن أن تكون القصة فنا جماهيرياً ، ولو أننا يمكن أن نقول على سبيل المجاز إنها تقارب أن تكون فنا جماهيرياً ما دامت تصل إلى عدد كبير من الناس . فهناك بضع مئات من القصص تنشر كل عام في الولايات المتحدة . ترى هل يمكن القول بأن متوسط التوزيع ثمانية آلاف نسخة يستغرق توزيعها ثلاثة أو ستة أشهر ؟ وفي نهاية العام يكون نحو خمسة وعشرين ألف شخص قد قرأوا تلك القصة موضع الإحصاء . وبهذا توضع

على الرفوف في المكتبات الخاصة أو العامة باعتبارها مجرد قصة ، فلا يطالعها أحد إلا مصادفة ، أو بناء على اقترح شخص يتذكر أنه قد أحبها . ثم تفسح في النهاية مكانا لقصة أخرى بدأت تذوى في ذاكرة الناس ، وبعد ذلك تختفي ، إذ تصبح مجرد وجود مادي ، أو مجرد أوراق لا فائدة فيها .

تلك هي الاحتمالات التي تتعرض لها مثل هذه القصة التي تمثل أروع عمل لكتاب يحاول أن يعبر عن التجربة بأمانة كما يفهما . ولعله لم يحس بها إحساسا عميقا ، أو يفهما فهما جيدا بحيث يطالب بأكثر من هذا الاهتمام العابر ، فقد كان غارقا في الإحساس بالآلم واستشعار الحاجة للتجربة الإنسانية ، كما أحس السرور والحزن بقوة ، ولكن تصويره لذلك كله يبدو أنه مصنوع وتافه ، ومن المحتمل أيضا ألا يكون صانعا جيدا ليتمكن من تحقيق غايته . وقد يوجد من بين خمسة وعشرين ألفا قرأوا كتابه كثيرون شغفوا به بدرجات متفاوتة ، وأقلية ضئيلة نسبيا كان تأثيره عليهم ضئيلا . وما لا شك فيه أن كل قصة لها قراؤها الأوفياء ، وهم أناس هيأهم الظروف ليجدوا أنفسهم متوافقين مع القصة ، ومتجاوبين معها ، إذ يجدون بعض المعاني التي تتضمنها حياتهم مثبتة في القصة بإفاضة ووضوح . وأبسط رمز — مهما يكن تافها أو عرضيا أو سطحيا — قد يستثير أعقق مشاعرنا ومعتقداتنا ، كما يبدو علينا حين تستوقفنا في الطريق — وقد شل الخجل حركتنا — عبارة تترامى إلى أسماعنا من أغنية تافهة ، ارتبطت في أذهاننا بتجربة مثيرة منذ وقت بعيد . وعلى أية حال نجد القصة للمتوسطة المستوى لا تعنى الشيء الكثير لقراءتها ، ولكنها كفيلة بنسلية القارئ العادي ساعات قليلة ، لتجنبه الملل ، ولتحول اهتمامه بعيدا عن آلام الانفولنزا ، كما أنها تعمق — إلى حد ما — تخطيط الدراما الداخلية في نفسه — في أثناء قراءته لها — وتيسر له عمليات الهضم ، وتسرع بمفعول الجيوب للنومة التي يتناولها عندما يأوى إلى فراشه . ولهذا نجد انفعاله بها سطحيا ، فهي

لا نترك أثراً في نفسه ، ولا يبقى منها غير ذكرى غامضة ، حتى إنه لا يستطيع أن يخبرك بالاسم الأخير «لمريم» ، أو يعرف سبب شعورها بالأسى . وقد يرجع هذا إلى جهد الشخصية العامة للقاص ، وإن كانت هذه الشخصية عاملاً من عوامل كثيرة يكتب بتأثيرها .

وعلى أية حال لو أننا ابتعدنا عن ناحية الركاكة في القصة ، لو جدنا الفنانين المبدعين قلة ، والتجربة الكاملة في القصة ليست ميسرة إلا لقلة قليلة من الناس ، وفي عالم القصة الصغير ، نجد من بين بضع مئات من القصص نشرت في أي سنة ما لا يزيد على خمس وعشرين قصة ، لها القدرة على الخروج من هذا العالم الصغير إلى العالم الرحب الكبير ، لتعالج بدراسة أعماق التجربة الإنسانية . فإذا بلغت ثلاث من تلك القصص مرتبة الامتياز فإنها تكون سنة حافلة . بيد أن القصص الاثنتين والعشرين الباقية ، التي لا ترقى إلى درجة الامتياز تعتبر جهوداً في سبيل الحقيقة . ويجب أن أؤكد أن معظم الإنتاج القصصي السنوي يسير في اتجاه حقائق ضئيلة الأهمية . كذلك نجد أهداف القصص في العالم الصغير أكثر تواضعاً وتحديداً ، على حين تكون قدراتهم واطحة الظهور . والقصص بطبيعتها لا جوهرية لأنها تتناول أهم مظاهر الحياة تناولاً ضعيفاً ، أو هي تتناول الظواهر القليلة الأهمية ، السريعة الزوال . وشخصياتنا لا ندرك إدراكاً عميقاً ، وأحداثها ليست ذات دلالات واضحة ، والخيال فيها بعيد عن الحقيقة ولا يدوم طويلاً ، ولكن من المهم لعالم القصة الصغير أن يعطى القليل من ذلك كله ، لأن القليل مطلوب أيضاً .

وأياً كان الأمر فالقصص تقرأ مهما كانت أهدافها محدودة ، أو تأثيرها الذي تحققه . فالقراء يندمجون معها بالطريقة التي شرحناها ، وفي هذا الاندماج نجد أن جميع القوى التي أفردها تمضي في عملها ، تلك هي الحقائق

الخلفية . أما الامامية فهي عبارة عن شخص يقرأ قصة بغض النظر عن الأسباب الدافعة ، أو الشعور الذي دعاه إلى ذلك . وبغض النظر عن مضمون القصة وتلك القوى التي أشرنا إليها كانت موجودة ، في حين كان القارئ يطالع القصة ولو في فتور ، فلا بد أن الخيال قد استحوذ عليه ولو قليلا ، والدليل على ذلك واضح كل الوضوح ، فالقارئ لم يفلق الكتاب .

وهو في الواقع لن يفعل ، لأننا لو وجدنا عند أحد طرفي المنحنى — في الرسم البياني للقصة (١) — غايات الجنس البشري منها هينة ، ونافهة ، وبخيفة ، وكاذبة ، إلا أننا نجد تلك الغايات عند أقصى طرف المنحنى خالدة . وقد نتخيل القاص الذي يكتب النوع الأول لا يقوى على البقاء بعيداً عن أشجار الغابة حيث يروي حكاية عن أحداث متخيلة تقع لقروء متخيلة أيضاً . وسوف ترى الفزع والإثارة والسرور في عيون هؤلاء المجتمعين حوله في دائرة ينصتون إليه — وهذا الذي تراه يتولد من السحر الساذج الذي ما دام قد أصاب القرد فهو يصيبني . وقد ينصرف المستمعون إلى شئونهم بعد دقائق ، ولكن تتابع الأثر سوف يستمر ما دام ورثة القروء يستطيعون أن يروا أنفسهم منعكسين على الشخصيات في القصة مهما تكن معنمة أو عابرة . ويظلون دائماً تحت إلحاح الرغبة في اكتشاف ما حدث في مرآة الفصل الثاني من القصة ، وبالتالي ما حدث لهم .

والقصة عبارة عن رواية أحداث متخيلة تحدث لأناس متخيلين ، بالإضافة إلى القارئ الذي يتابعها في تسليم ودهشة ، وهي قادرة على هذا الإغراء . وجميع القصص إنما هي روايات مخامرات ، لأنها تدور حول حوادث غريبة في عالم غريب ، حوادث قد تزيد دقائق نبضك ، وتمسك

(١) تحدث الكاتب من قبل عما أسماه المنحنى ويصعد به الخط البياني لقصة لارتفاع وانخفاضاً أو جودة ورداءة . «م»

أنفاسك في حيرة . وهي أيضاً قصص بوليسية ، لأنها تدور في اتجاه الحل عن سر غامض ، وكذلك هي أساطير وخرافات .

وأكرر القول إنه إذا كان تأثر القارىء بالقصة طفيفاً ومحملاً ، فن الثابت أنها تتضمن برغم ذلك كل الطاقات التي تحدثنا عنها من قبل ، وإن كان بعضها أو كلها في الحقيقة ، يعمل على الهامش البعيد . وما دامت القصة تستمرض جمهوراً من السامعين ، فن المرجح أن تتضمن بمحملاً مبسطاً الرموز وتخيلات مباشرة تمثل هذا الاتجاه . ومن المرجح أيضاً أن يكون التأثير بها وقتياً . ولا اعتقد أن قارىء هذا النوع من القصص ، يسهل عليه الانتقال إلى النوع الآخر العميق .

أما الانتشار العظيم الذي صادفته بعض القصص في السنوات الأخيرة ، والتي تنطبق عليها الظاهرة التي شرحناها ، ينبغي أن يفسر على أسس أخرى غير طبيعة القصة ، فكثير من الناس قرأوا « ذهب مع الريح » (١) *Gone With the Wind* و « عبر إلى الأبد » (٢) *Forever Amber* مدفوعين بالسبب نفسه الذي جعلهم يشترون « بجار » لـ « لكى ستريك » أو « بيسودنت » ، وأقصد بهذا السبب الإعلان الواسع الانتشار الذي أغرام فاستجابوا له . وكثير آخرون قرأوا هاتين القصتين للسبب نفسه الذي يدعوم لارتداء قبعة من نوع خاص ، أو سماع موسيقى وقصة معينة من الفونوغراف ، وهذا أو ذاك أمر يشاركون فيه الكثيرون في الوقت نفسه :

(١) قصة مرجريت ميتشل (١٩٠٠ - ١٩٤٩) ؟ وهي قصة أمريكية نالت شهرتها الواسعة بهذه القصة التي كتبتها في عمر سنوات ونالت عليها جائزة بولتزر ، وباعت منها نحو مليون نسخة ، وهي قصة عاطفية جرت أحداثها في جورجيا في أثناء الحرب الأهلية ، وتصور وجهة نظر الطبقة المتوسطة في الجنوب . « م »

(٢) لسكاتلين ونسور (١٩١٩ - ؟) وهي قصة أمريكية أصدرت نصتها تلك عام ١٩٤٤ ، ولها أيضاً الحظ ١٩٥٢ وأمريكا والمحب ١٩٥٢ « م »

غير أن تأثير الإعلان أو حكم العادة (المودة) ليس تفسيراً مقنعاً ، بل هناك عادات (مودات) دائماً في مجال كتابة القصة وقرائنها أيضاً . وقد فشت مؤخراً عادة (مودة) أنتجت عدداً من القصص التي ترتاد المغامرات النفسية للسكري ، أو حياة نزلاء مستشفى المجاذيب . ولكننا لا نجد قصة منها في مستوى رفيع ، أو حتى على شيء من الجد في أى مفهوم نقدى . وأحسننا قد يفيد صحة الاستدلالات في علم الاجتماع البشرى ، وهذا نوع من القصص سبق أن اعتبرته متواضعاً ، أما الأنواع الأخرى التي أشرت إليها فهي من الوجهة النقدية تافهة . ولكن من المؤكد أن ظاهرة الإعلان أو حكم العادة لا يمكن أن يفسر الانتشار الواسع لهذا النوع من القصص ، ويمكن القول ببساطة — ولكي ندرك الأمر في يسر — إنها النوع من القصص الذي سبق أن ميزته وليساعني الله في ذلك . ومن الممكن في أوقات الأزمات والقلق أن يتأثر عدد كبير من المأزومين القلقين بهذه القصص ، إذ يجدون فيها تجسيدا لبعض خيالاتهم ، ويستخلصون منها إحدى التجارب الرئيسية في القصة ولو أنها محدودة بوقت معين . وينبغي أن تكون هذه القصص أفضل من سواها حين تكون تجربتها عميقة ، وتأثيرها أقوى من أن يكون عابرا ، وهناك كثير من الناس ينالون كل ما يقدرون عليه من أقصى ما تستطيع القصة منحهم إياه .

والقصة التقريرية والاثروبولوجية (١) غالباً ما تعمل في هذا الإطار . فالانفعالات والمخاطر — على سبيل المثال — الناجمة عن احتكاك بين تيارات ، لا تنتج قصصاً جيدة إلا حين تصبح تجارب لآدميين يعيشون بوصفهم شخصيات مستقلة بنفسها ، إن القصص تدور حول الناس ، لا حول المناهج

(١) التقريرية التي تعنى بوقائع حية لا دخل فيها للخيال ، والاثروبولوجية التي تهمل موضوعها متصلاً بلم الاجتماع البشري «م»

والمشكلات ، فالناهض والمشكلات ، والمثاليات الاجتماعية إنما هي ضرورة أخلاقية ، ولكنها ليست قصة بنفسها . وبناء على ذلك نجد بحمل رموز القصص التي تعتبر متخلفة بالمقارنة بغيرها قد يستحوذ على كثير من القراء الذين تزيد تيارات الفكر والشعور من حولهم حساسيتهم . ولناخذ مثالا على ذلك قصة « لورا هوبسون » (١) المسماة « اتفاق الجنتلان » ، Gentleman's Agreement إن الحير بالتكتيك الظاهري يرى مؤداها أن الإرادة القوية ذات الحيلة تكسب دائما ، ومع ذلك فالقصة نافذة . وقد يكون السبب في ذلك أن شخصياتها غير مقنعة لضحاياها ، ولأنها بعيدة عن الحقيقة ، وتبدو متناقضة ، كما أنها مجبرة على موقف عرضي ، ولهذا نجد التجربة النفسية التي تخوضها هذه الشخصيات زائفة . وقد عالج تلك التجربة باتباع أسلوب ناعم ، وأجاب عن السؤال الذي طرحته بتجنب النتيجة . أما قصة « جراثام » Earth and High Heaven (٢) « الأرض والسماء العالية » التي عالجتها النزعة الاجتماعية المضادة للسامية فهي أكثر جدية ، بل تقارب أن تكون قصة جادة وفكرتها تنجد في تجربة شخصياتها ، وتجربتهم حقيقة باعتبارها تجربة أحياء ، ومن ثم فهي حية . وقد عالجتها الأنسة جراثام فكرتها بأمانة ودقة في خلال أربعة أخماس القصة ، ثم رفضت هي أيضاً التوصل إلى نتيجة ، أو ثبت عجزها عن ذلك فتوقفت . والقصة الرفيعة المستوى إذا عالجتها موضوعاً قريباً من هاتين القصتين ، فإنها تكون أشد اتصالاً بالحياة منهما ، كما أنها توارى فكرتها تماماً خلف الشخصيات الحية ، حتى لا تبدو للعيان

(١) (١٩٠٠ — ؟) كاتبة اشتهت بالصحافة حتى عام ١٩٣٥ ثم بدأت كتابة القصص ، وأول قصة لها عن المهاجرين المنوعين من دخول أمريكا (١٩٤٣) ، ثم اتفاق الجنتلان (١٩٤٧) وقد ظهرت في فيلم . ولها أيضاً (الأب الآخر ١٩٥٠) و (احتفال) ١٩٥١ . « م »

(٢) (١٩١٣ — ؟) كاتبة من أصل كندى نعتت قصتها « الأرض والسماء العالية » عام ١٩٤٤ وقد لاقى نجاحاً كبيراً وظهرت في فيلم سينمائي ، وهي تتناول اليهود والمثل الأخرى في مونتريال . « م »

قط . ولكن القصتين خلقتا خرافة رمزية ، من الممكن أن يتأثر بها كثيرون ، ولو لم تعالج بعمق دائماً ، أو لم تكن أكثر من مصادفة عابرة .

ونجد الحكاية في مثل قصة « ذهب مع الريح » أكثر سهولة ووضوحاً ، فجميع شخصياتها ، ووسائلها ، ومؤثراتها عادية وقديمة ، بل مغرقة في القديم بالنسبة للقصة ، ولن يقول أحد عن إحدى هذه النواحي إنها اتجهت إلى العمق ، أو إن فيها كثيراً من الراقية إذا تمنى المرء في حقيقتها ، ولكن الآنسة ميتشل (المؤلفة) لا نفتأ تذكرنا بأن القصة ماضى إلا رواية لأحداث متخيلة تحدث لأناس متوهمين — فادامت الأحداث تجرى لشخصيات تشبه الناس ، فسوف يوجد دائماً من يساند سليل القروء في شغفه بمتابعة الرواية . وفي القصة ذات الطول غير المحتمل نجد قليلاً من الانفعالات الصادقة ، ولكننا لانعثر على انفعال واحد عميق أو قوى ، وإن كانت تستحوذ علينا لبراعة طريقتها الروائية ، لأن الحكايات التي زويها بها رموز أولية كافية لمساندة القصة في إقناع قارئها بأنها تحدث له ولو لحظة عابرة .

ولا توجد كلمة طيبة يمكن أن يقال عن قصة « عنبر إلى الأبد » ، ولو أن من العسير أن نتخيل قصة لا تملك من مميزات القصة الجيدة — بأى مقياس عادى — إلا أقلها ، ولكن مهارة الآنسة ونسور الرواية ضئيلة ، وقصصها تتميز بالحركة الآلية الخسب . وحتى هذه الحركة لا يعتمد عليها ، فهي تتجمد من التكرار ، وإذا كانت شخصيات الآنسة ميتشل قد تجمعت نتيجة ما نعارفت عليه القصة من شخصيات يعتمد عليها في خلال تاريخها الطويل ، فهذه الشخصيات تستمد بعض الحياة على الأقل من قدم العهد بها ، على حين أن شخصيات الآنسة ونسور لا يكاد يوجد لها مظهر سطحي للحياة . ومن العسير أن نجد لحظة انفعال واحدة من خلال ركام الصفحات وإن كانت السكابة ماضية في ادعاء وجود هذا الانفعال ، فالومس الفاضلة

وبقية شخصيات القصة تهمل الإحساس به . ولو ظن القراء أنهم سوف يجدون مظهراً للانفعال في تلك القصة ، فما أشبههم بمن يشترون البضائع بسبب إلحاح المعلن ، فالكاتبة هاهنا تلح عليهم أيضاً . والقارىء دائماً يكتب الجزء الأكبر من أية قصة (وتمثل مهارة القاص في حمله على كتابة القصة متعمداً) ولكن نادراً ما يطلب إليه الكتابة بهذه الكيفية ، مثلاً نراه مضطراً أن يفعل ذلك في هذه القصة . وبما يصيب وجهة النظر الأدبية بالحرَج أن مئات الآلاف من القراء ينظرون — عند إشارة القاص الواضحة التفاهة — إلى الأشكال الجامدة التي تحمل اسم « الشرف الارستقراطي » أو « الأنوثة الطاغية » ، فيهبونها الإيمان السكافي بدليل مضيق في القراءة ، ولكن ماذا يعني مضيق في القراءة ؟ من الواضح أن حاجة سليل القروء التي يستشعرونها من القصة التي يستطيعون الاعتماد عليها في خيالاتهم ، عسيرة التحقيق ، وحتى إذا تحققت هذه الحاجة ، فإنهم لن يمولوا كثيراً على كتابة القصة مادام من الممكن بقاؤها بعيدة عن المهارة والواقعية . . . ولا ينبغي أن نجزع لذلك ، فهذا الموقف لن يستغرق إلا أمداً يسيراً .

لقد ذهب بنا « عبر إلى الأبد » إلى أبعد مجال في القصة ، إلى منطقة الحدود حيث يطلق على السكان اسم « الفتية الشجعان » (١) أو « لاني بد » (٢) وفي طريقنا إلى هناك نمر دون توقف بأنواع أخرى من القصص أكثر إزعاجاً لوجهة النظر الأدبية . ويجب ألا ننسى في خلال ذلك تقديم السيد المجلد « لويد كاسل دو جلاس » (٣) ، وبخاصة لأنفسنا ، فهو يستطيع أن

-
- (١) اسم سلسلة أمريكية للأطفال بقلم إدوارد سترت (١٨٦٢ — ١٩٣٠) د.م
 (٢) شخصية من ابتكار ايجون سنكلير (١٨٧٨ — ١) وهو قصاص أمريكي خصب الإنتاج ، وجعل من « لاني بد » محوراً لكثير من القصص منذ عام ١٩٤٠ حتى عام ١٩٥٣ حيث أصدر قصة « عودة لاني بد » . د.م
 (٣) قصاص ومؤلف أمريكي يكتب في شئون الدين (١٨٧٧ — ١٩٥١) وله : دعوة للعبادة ١٩٤٠ ، الرداء ١٩٤٤ ، الصياد العظيم ١٩٤٩ وما من الإنجيل وقد ظهرتا في السينما ، النور الأخضر ١٩٣٥ . د.م

يكتب حكاية موهبة ليست فائقة الأهمية ، بل على العكس نجد كثيراً من القصص ممن هم أفضل منه لا يملكون مثل موهبته . إنه يستطيع أن يتناول حظيرة المواشي — مثلاً يفعل الأنسة ونسور — ويجعلها تتصرف بحياة عظيمة — وهذا مالا تستطيعه.. وقد ظل باعة الكتب في خلال عشرين عاماً نادراً ما يبيعون أقل من اثنتي عشرة «دسته» من كتبه دفعة واحدة ، مما يدل على أن القراء يندفعون في الإقبال عليها في ابتهاج . وهذا هو بالضبط سبب فزع وجهة النظر الأدبية ، وذلك لأن الأنسة ونسور إذا كانت قد صنعت بطريقه تقليدية تصورات عاطفية بالنسبة للتجربة الفنية فإن دمي دوجلاس الصغيرة التي يسميها شخصيات تزييف التجربة .

ولم يعتمد دوجلاس ذلك بطبيعة الحال ، ولكن هناك بعض أنواع من القصص يمكن كتابتها بقليل من الاقتناع أو بلا اقتناع من الكاتب أصلاً بأن ما يقوله حقيقة واقعة . ولكن النوع الذي يكتبه دوجلاس ليس كذلك . فنذ سنوات وضع دون ماركويز (١) أساساً للأجيال القادمة حين كتب يشيد بقصص هارولد بل رايت (٢) ، تلك التي استمد دوجلاس كثيراً من جذورها ، فقال : «إنها القيمة الأخلاقية التي تفوز بالمال ، وهي لا يمكن أن تزييف» . وقوام هذا النوع من القصص تحمس الكاتب لإيمانه بما فيها من أمور متعارف عليها ، وبدون هذا الإيمان لن تكون هناك جموع تتبع نوع الصياد العظيم الذي كتب عنه دوجلاس . وعند صدور قصة دوجلاس الأخرى «النور

(١) دونالد روبرت ماركويز (١٨٧٨ — ١٩٣٧) روائي أمريكي له قصص كثيرة تلجسة ، ولكن إنتاجه الذي تضمن أشعاره كان أقل نجاحاً ، أصدر «الأحلام والتراب» ١٩١٠ ، أشعار وصور ١٩٢٢ ، القفلة ١٩٢٤ وله مسرحية بعنوان «الساعات المظلمة» تروى الساعات الأخيرة في حياة المسيح . «م»

(٢) قصاص أمريكي معروف (١٨٧٢ — ١٩٤٢) ، أم أعماله «مراعى التلال» ١٩٠٧ عندما يكون الرجل رجلاً ١٩١٦ وسظم قصصه تدور حول الحب والمغامرات . «م»

الأخضر ، Green Light توليت شرح الظاهرة التي تستند إليها لقراء مجلة ستردي ريفيو . وأعتقد أن الشرح كان جيداً ، ولهذا سأنقل جزءاً منه هنا :

(إنه يقول لنا : إن الغاية الواحدة التي تزداد تتحقق . ويقول لنا : لا تدع قلبك متقلاً بالشواغل ، إنه لا يقول لنا أكثر من ذلك — ولكن لا ينبغي أن تكون متعالياً . . . إن الملايين بحاجة إلى هذا القول . . . إنه يعطهم ما يحتاجون إليه ، وما يرغبون فيه بالحاح وهو الأمان . وفي أوقات التدهور الاقتصادي (كان ذلك عام ١٩٣٥) يريحنا أن نعلم أن جموع البشر تنحرك إلى الأمام بإيعاز إلهي . وفي أوقات الكوارث يريحنا أن نعلم أن إنساناً آخر أصابته كارثة . وما يريح الرجال الخائفين والضعفاء والجنباء أن يقال لهم إنهم سادة أقدارهم ، وإن لديهم قوة روحية تحقق لهم ما يريدون وإن الروح الإلهية — وهم جزء منها — تمنحهم قدرات معطلة ، بل وغير منظورة ، توصلهم للبطولة والنجاح الساحق . هذه كلها أمور تريخ ، وعندما توضع في اصطلاحات شعرية ، وغموض شغقي تكون عندئذ مقنعة .

والأفكار السامية الأنثوية القاصرة عن التفصيل الدقيق ينبغي أن تكون صادقة . وما ينشده قارئو قصص دوجلاس هو الاحساس بالراحة ، وهذا ما يجدونه فعلاً . فقصصه لا يمكن أن تباع على نطاق واسع إلا إذا وجد جمهوره ما يبحث عنه . . . إنه يستخدم أكثر رموز الفن تواضعاً ، ولكنها رموز خالدة ، ونجاحها على أدنى مستوى أدبي ، في أسفل القاع ، حيث الحنين والرغبة والرقى ، تفرض شكلها دون حاجة إلى تفسير . هل مولى المدعية بحاجة إلى تفسير ؟ أو سانت إلمو ؟ أو العاصفة وأشعة الشمس ؟ أو « إذا أقبل الشتاء » ؟ (١) .

(١) وانج أن الكاتب يتحدث عن شخصيات وصيغرات اصطلاحية موجودة في

قصص دوجلاس «م»

وليس للقارىء أن يبتسب ما نمرضه ، فأمره أن يلبث إلا أمداً قصيراً .
وحيثما تقترب القصة من الفن الجماهيري نجد ثلاثة أو ربما أربعة أنواع من
القصة تباعد فيها التجربة التخيلية تدريجياً عن حقائق التجربة الأصلية ،
وتهيئ نفسها لتكون مطابقة — تدريجياً — للعناصر الأولية ، أو لعلها
العناصر الجبرية لخيالات القارىء . وعندما يصل القارىء إلى النوع
الآخر على الأقل — حتى ولو كان بمحض إرادته — فإنه يفضل ؛ لأن الحياة
— كما سبق أن ذكرنا — ليست كذلك ، أفلا تلام القصة على هذا التضليل ؟
ألا يكون تأثيرها عندئذ مفسداً ، بل إجرامياً ؟ هل يفتح خير من التعلق
بشاهد زور ضد التجربة ، أو من تزوير الحقيقة ؟ أليس ذلك ضحفاً من
القارىء حين يرغب في مثل هذا التزوير والشر من جانب القاص لمجرد
إشباع رغبته ؟

إن هناك دائماً من يعتقدون أن القصص شر !!

لقد دعيت مرة إلى عشاء صغير ، وكان هناك ضيفان آخران هما :
الآنسة «فرانيس بركنز» ، ووزير العمل . كما كان يوجد ثلاثة من
القصاص ، أحدهم كان جيد المستوى ولا بأس أن نذكر اسمه ، إنها
«رييكاوست» (١) . وقد قضت الآنسة بركنز ساعة تشرح فيها أن كتابة
القصة وظيفة تصلح فقط للأطفال ، وأن قراءتها وظيفة تصلح فقط للعجائز .
وقد ذكرت — وهذا مؤكد — أن واجب الكبار أن يعملوا ليحدثوا
شيئاً في العالم (لتحسينه إن استطاعوا) وكتابة القصة أمر يتناقض مع
واجبهم إلى حد بعيد . ليس هذا لحسب ، بل إنها إلى جانب ذلك مخالفة

(١) كاتبة إنجليزية الأصل (١٨٩٢ — ؟) اشتهرت قصصها بالتعطيل النفسي
وأم أمالها : صودة الجنوني ١٩١٨ ، الصوت الأجش ١٩٣٥ ، المصباح الأسود ، البازي
الأخضر ١٩٤١ . «م»

للسلوك الاجتماعي ، لأنه مما يبعث على الأسى أن الناس يصرون على قراءة القصة ، ومن ثم يعدم القاص عن العمل الذي هو جزء ضروري من الحياة . والقصاص تزود الشباب بأفكار عاطفة عن الحياة ، ولهذا فهي تجعلهم غير صالحين لها . وأشد من هذا خطأ أن ينقسم الكبار لنوعية ما ينافي الحقيقة . وما يثير المرء من القصة أن الحقائق خير من الأحلام ، وأن المرء قد خلق ليمارس نشاطه . والقصة ليست إلا دواء مخدراً . أما بالنسبة للعجائز فهي تصلح لهم لأنهم لم يعودوا يعملون ، ولهذا تكون الأحلام التي تسجها القصة عزاء لهم في وحدتهم ، وبدلاً عن العمل . وعلى هذا فالآلة بركن لا ترى وجهاً للتصريح للقصاص بممارسة تجارتهم الصيانية إلا بين العجائز غيب ، فهناك دائماً خطر وقوع صغار السن والبالغين المسؤولين عن العمل تحت تأثير هذا المخدر ، فيصبحون من ضحاياهم . ولقد شعرت بأنها إذا تولت الدعوة إلى هذا الاتجاه فلن يكون لكتاب القصة وجوداً

كذلك وجدت آراء الوزير تمضيدياً قوياً من الحاضرين ، وهي نفس آراء أحد اثنين من النقاد الأدبيين لها تأثير خطير في تاريخ الأدب . لقد ذكر أن القصاص أكاذيب ، وأنها تتناول مظهر المظاهر دون الحقائق ، كما أنها تخدع الأطفال . وليس في قدرة القصاص (أن يعلموا ويحسنوا الجنس البشري) . والحقيقة أن القضية لا تزال متمرة ، فالقصاص ينظرون بالضرورة إلى الأشياء نظرة زائفة ، وبالتالي فهم ينقلون إلى قرائهم تأثيرات زائفة . وفهم في الواقع يتألف من سوء التفسير ، وسوء العرض ، وفساد القارئ الذي يضطر إلى تتبعهم . إن فهم سحر ، ولكنه سحر أسود (لشر) : يؤثر في ضعف العقل البشري الذي يؤثر فيه فن السحرة والمخادعة عن طريق النور والظل وغيرهما من الحيل والمكائد البارة ، التي تؤثر فينا كالسحر ، بل لعلها أشد سوءاً مما ذكرنا ، إذ تؤثر في أحد المصادر السفلية

للروح ، وتزيد من الصراع الدائر فيها . « إن المعروف لنا جميعاً أن الروح مليئة بأمثال ذلك ، وعشرات الآلاف من أنواع الصراع المماثلة تحدث في وقت واحد . ، وهذا المؤثر في تاريخ النقد الأدبي طوال فترة تزيد على أثنى عام — لا يزال على سونه ؛ فالقاص في الواقع يفضل (الانفعال والمزاج المتقلب) للروح . ولهذا فهو يفرعنا بتقديمه الأحلام بدلاً من الحقائق . ولا بد أن نستثار ، ولا نكون أطفالاً بعيدين عن عصرنا . ولنأخذ مثلاً الرجولة التي تلازمنا لمواجهة سوء الحظ الذي يصادفنا ؛ فالظلال التي هي القصة — أو مظاهر مظاهرها — سوف تقل عزائمتنا لتفسح الطريق للبيئة التي تفسدنا ، فنغرق في عالم أحلامها . ولكي نلزم جانب الصواب ينبغي لنا « حين يدور الحظ أن نوجه أمورنا في الطريق التي يراها العقل خيراً ، ولا نكون كأطفال تنعروا فأمسكوا بالجزء المصاب وأضاعوا الوقت في الولولة ، بل يجب أن نعود الروح دائماً استخدام العلاج في الحال ، لنبرى . كل ما هو مريض متعثر ، مبعدين صيحة الأسف بالفن الشافي ، (والفن الشافي يفهم هنا على أنها قوة الروح التي تنفذ من خلال الأوهام إلى الحقائق ، وهي التي تؤثر الحقائق على التخيلات) . وهذا كله يوصل الناقد إلى أقصى اتهام له : فالقصة فيها قوة « لإفساد حتى الأخيار » . وهذا « من المؤكد شيء فطبيع » . فالقصة على هذا الأساس شر ، وكذلك القصص . وكما يحدث في مدينة تسمح للشر بأن تكون له السيادة فيها وينحى الخير ، يكون الأمر كذلك بالنسبة لروح الإنسان ، فالقاص « يثبت ببيان الشر ، لأنه بفضل الطبيعة اللاعقلية التي لا تفرق بين الكثير والقليل ، ولكنها ترى الأشياء الواحدة مرة ضخمة ، ومرة أخرى ضئيلة — إنه صانع صور ، وهو بعيد جداً عن الواقع » .

لماذا نرى في عاكة الشخصية التي تسمى سقراط في القصة ذات المفتاح التي كتبها أفلاطون أن القاص ملعون . إن سقراط مشترك في تأليف

أكثر التخيلات رواجاً في الأدب ، لأنه يتخيل المدينة الفاضلة . وهو لا يسمح للقاص بدخول هذه المدينة ، لأنهم رواد الوهم وضد الحقيقة ، وهم يضرون العقل بإثارة المشاعر وتغذيتها . ونتيجة لذلك يتذكر سقراط أن هناك غايات ينبغي العمل من أجلها ، ولهذا فهو يضيف حاشية إلى قائمة المبعدين ، إذ يقرر أن القصاص قد ينالون حق التوطن بشرط أن يكتبوا قصصاً تكون «تمجيداً للآلهة ومدحاً لمشهوري الرجال» . وفي المدينة الفاضلة المتخيلة كما في المدينة الفاضلة غير المتخيلة التي لم يرها العالم بعد ، سوف يفتقر للقصاص ما داموا يتبعون سير الجماعة .

ولكن كيف أوصل أفلاطون «الجمهورية» إلى النضرة وهو واحد من أنبل (١) الكتب على الإطلاق ؟ إنه يقول على لسان سقراط بعد هذه الفقرة مباشرة التي تحدث فيها عن الفنون « سأروى لك قصة » ، ثم يمضي سقراط ليقص حكاية عن بطل اسمه «إربن أرمنيوس» وعن رحلة رمزية لروح تبحث عن مصيرها ، وكيف أن الروح تصارع القدر والحاجة ، وكيف اخترقت في درجة حرارة لائحة قفراً يباباً يسمى النسيان ، ثم تتأني عند نهر الغفلة (الذي يشبه الصور المتغيرة في الحلم ، فهو تارة سهل وتارة نهر) وأخيراً اجتازت ذلك النهر لتكون في مأمن من المآزق ... ولا أدري إذا كان سقراط أو أفلاطون ينبغي أن يسمح لها بدخول المدينة الفاضلة ؟ فكلاهما قد تحول إلى قاص بلا موارد . وكان عليهما — باعتبارهما قاصين — أن يوجدوا رموزاً هي مظاهر المظاهر ، عندما أرادوا أن يعبرا عما يشعران به ليصير بعد ذلك معنى التجربة الإنسانية . وقد وضعنا صوراً ضد نظام المدينة الفاضلة ، أخذ يتجاوب معها إغراء حاد في خيالات القراء .

(١) إنه نبيل بما فيه من هكبر عظيم ، ونبيل بدقائق المثل الأعلى ، هذا بالإضافة إلى كونه أول بحث منظم في موضوع الحكومة الجماعية .

منذ ذلك الحين ، حاملاً إمام بعيداً عن العالم الحقيقي ، إلى عالم يعيش في خيال أفلاطون فحسب ، ولولحظة من حين لآخر ، إلى المدى الذى يستطيع القراء الوصول إليه .

وهكذا نرى أن القصص جميعاً فى رأى الأنسة بركنز سبئة لأنها حلم بصور للقراء أفكاراً خاطئة عن الحياة ، ويعطلهم عن العمل . أما بالنسبة لأفلاطون — وهو يكتب على أساس مذهب السلطة المطلقة الذى اعتنقه النقاد المنهجيون منذ ذلك الحين — هل نقول إنه أسس الفكرة للنقدية ؟ إن هناك قصصاً صائبة وأخرى خاطئة . وقصص «دوجلاس» مقبولة مادامت صورها تؤدى إلى ورع ديني ، ومثلها القصص التاريخية التى تعبر عن الوطنية وتدعو إلى الفضيلة المدنية . ولكن معظم القصص شر ، بل شر مستطير بحيث يجب مصادرتها من المدينة الفاضلة ، لأنها لا يمكن إلا أن تولد الكذب ، ولا تكف عن إفساد العقل بإساءة عرض الحقيقة . إنها تضلل الناس بأفكار خاطئة عن الحياة . (يوجد هنا تكافؤ ضدين ، «فوميروس» مقبول حين يمجّد الآلهة ، ولكن من طبيعة «فوميروس» أنه لا يستطيع أن يدرك التجربة لأول وهلة ، وأنه لا يستطيع أن يحكى بصدق ما يشعر به النجار أو الطبيب ، ولهذا فهو لا يستطيع أن يعلم أو يرفع من شأن الجنس البشرى ، والسباح له بالوطن فى المدينة الفاضلة له أساس ، فى حين ينقى عنها دوجلاس بمصادرة حقوقه على أساس آخر) . والنقاد المنهجيون الذين ساروا على نهج الأفلاطونى ، والذين يمررون اليوم النشرات النقدية الدورية المستنيرة ، مقتنمون اقتناعاً راسخاً بوجود أنواع صائبة من القصة وأنواع خاطئة ، وطرق صحيحة وأخرى خاطئة فى كتابتها . وهم عادة يعملون للقصة أكثر من وظيفتين ، وأهم ما يندشونه منها أن تمجّد الفضيلة ، وإن كانت الفضيلة التى ينبغى تمجيدها تتغير بطريقة دورية محسوبة

على الأرجح (١). إلا أنهم على استعداد دائماً لإقرار بضعة أنواع من القصة على أنها صحيحة وسليمة وجيدة . وهؤلاء النقاد يرفضون عادة وبانتظام قصصاً أخرى على الأساس نفسه الذي جعل معظم الأنواع ممقوتة بالنسبة لأفلاطون . ومن ذلك رفضهم للقصص الهزلية من وجهة النظر الأفلاطونية باعتبارها (خادعة للأطفال) ، وبناء على ذلك فهم يعتبرون «دوجلاس» والآنسة «ونسور» ، والآنسة «ميتشل» ، خطرين (إن لم يعتبروا الآنسة «هوبسون» كذلك) : لأنهم يعرضون الحياة في وضوح ودلالة على غير صورتها . ويدخل في عداد ذلك مجموعة ضخمة من القصص ، وصفها حديثاً أحد النقاد بأنها (نفاية ثقافية صنعت لرضى أذواق الجملاء وأنصاف الجملاء . . والطبقات الساذجة) وقصص هؤلاء الكتاب تزييف الحقيقة وتمطى القراء أفكاراً خاطئة عن الحياة ، وتجعلهم يتهاونون ، كما أنها تفسدهم بلا شك .

وقد حذرنا عدد من أطباء الأمراض العقلية — الذين أرادوا أن يصادروا الكتب الهزلية لأنها قد تخدع الأطفال — من قراءة القصص التي تشوه الحقيقة ، لأنها في نظرهم تثبت خيالات القراء الكاذبة التي يعرضون بها نقائص موجودة فيهم . وهؤلاء القراء حين يقبلون عليها ربما لا يكونون بمستطيعي التمييز بين الواقع والخيال ، والقصص التي تفعل ذلك تحير الناس ، لأنها تدخل الوم إلى التجربة الإنسانية ، وتجعل غير الحقيقي يبدو حقيقياً ، وتمطى أجوبة خاطئة عن أسئلة القراء . ولهذا فهي نخون

(١) من المرجح أن القاص الذي اقتبست بعض أقواله في الفصل الثاني كان يثرثر عندما قال إن الدورة الزمنية التقدمية والمطلقة تتكرر كل ثلاث سنوات ونصف سنة . وقد بذلت مجهوداً شاقاً لاستخراج الدورة الزمنية للتثير في النقد الأمريكي منذ عام ١٩٠٠ ، فوصلت إلى فكرة حدوثها كل ثمان سنوات ، وهو بالتأكيد الحد الأعلى . ولعل الرقم الذي تصوره القاص يمثل دورة زمنية متداخلة مع أخرى . (فكرة الدورة أنها فترة تكمل فيها أحداث أو ظواهر متشابهة) «م»

بصورة خطيرة - تصل إلى حد الكارثة - الثقة التي يضعها فيها القارىء ، لأنها تدعه يحلل نفسه والعالم الذى حوله بطريقة خاطئة ، وهى قد تزيد فعالية قوى اللاشعور فى عقله حتى ليبعد تماماً عن الحقيقة . وقد نخدعه وتضحى به بصورة خطيرة حتى إنه ربما يقاسى من أذاها . وهى قوة تثلم أسلحته التى يجب أن يحارب بها معركته اليائسة ضد مجاعة الحقيقة حتى تدور عليه الهزيمة . وقد تحكى القصص أكاذيب للقراء على الرغم من قول أفلاطون بضرورة سعى الروح للبحث عن الحقيقة . وأخشى أن نكون مضطرين إلى متابعة هؤلاء المفكرين إلى حد ما ، لأننا لانستطيع أن ننكر أن كثيراً مما تصور به القصة الحياة كاذب ، وأن كثيراً من القصص تقرأ لأن المتوقع منها أن يكون تصويرها كاذباً . وقد خطر لى - بناء على معرفتى الواسعة بالقصاص - احتمال بعد القليل منهم عن خطأ الإدراك والفهم ، وأن بعضهم يكتبون القصة بدافع سوء توجيه داخلى يجعل من الصعب عليهم إدراك أو تمثيل الحقيقة ، ونجد بعضهم يكتبون القصة بفرض تعتمد حكاية الأكاذيب عن الحياة . ومعظم القصاص يقفون إزاء أى حدث فى خط الوسط حيث يتقاسمون متوسطات جمل ، وخرافات ، وأخطاء الجنس البشرى . والذين يوجدون على يسار هؤلاء يكونون أكثر منهم خديعة ، ولهذا كان احتمال خداعهم الأطفال والبالغين أكبر من الآخرين على الرغم من نياتهم الطيبات . وفى ذلك الخط المتوسط ينبغى أن نتوقع وجود قصص يمتزج فيها التلفيق والخطأ غير المقصود - وهو أمر محتوم - بالمادة الموثوق بها التى تصور الواقع . ولا أرى خرجاً من ذلك كله إلا تحريم القصة تحقيقاً للحياة الخيرة التى اقترحها أفلاطون - ولست أرى سبباً لاتخاذنا هذا الاتجاه ، فليس ثمة ما يدعونا إلى التسليم للمقاومة العنيفة التى يبديها الفلاسفة والنقاد وأطباء الأمراض العقلية ضد القصاص . وأعتقد أن قارىء القصص ينبغى أن يحرب - حظه وينامر ، وهو معتاد على ذلك ، بنفس النظر عن القصة ؛ إذ يعيش 'مضطراً' أن يكيف نفسه حسب عالم تصل إليه

الحقائق فيه ، مشوهة عن طريق أنواع مختلفة من السلطة ، أو أصحاب التخصص الذين يلجأ إليهم . وعليه أن يشق طريقه بقدر ما يستطيع في غرة أخطاء أطباء الأسنان والاقتصاديين — على سبيل المثال — وليس كل ما قاله الفلاسفة ونقاد الأدب عن الحياة قد تحول في النهاية ليصبح حقيقة ، ويمكننا أن نفترض أن طبيب الأمراض العقلية العادي يخطئ في فهمه للتجربة .

ولكن لنحصر كلامنا الآن في الفلسفة والنقد وطب الأمراض العقلية ، على أساس مراعاة الدفاع حين لا يعترف بارتكاب الجريمة وإن كان يعرض المتهم للمقوبة كما لو كان مجرماً (١) . صحيح أن القصص في بعض الأحيان تسمى عرض التجربة ، سواء أكان ذلك عفواً أم تعمداً ، وأحياناً أخرى تعطى القارئ أفكاراً خاطئة عن الحياة . ومرات تثبت وتقوى خيالات القراء البعيدة عن الحقيقة . ومرات أخرى — لعلها أكثر من سابقتها — تعرض الحياة ، لا كما هي ، بل كما يتمناها كثير من القراء ، مشوبة بالضعف الباعث على الأسى . فأكظم الشر في ذلك ، ولكن أهو شر حقيقة ؟ إن من الممكن إثارة هذه الأسئلة والمشكلة كلها المتضمنة إياها ، باعتبارها باعثة على الحزن ، ولكن ليس بصورة قطعية ، إذ يمكن القول إن شغف الجنس البشري بالقصة يدل على الحاجة الماسة إلى استخدام دواء معروف بأنه خطير ، أو يدعو للأسى . ونضيف إلى ذلك أنه مادامت هناك حاجة ماسة ، فلا يمكن التصرف إزاءها نيابة عن الحقيقة أو الحياة الحرة . فهناك من يعلنون أن الخمر خطر دائم ، ومع ذلك يصر الناس على شربها ، بالرغم من كل ما فعله الفلاسفة والأطباء والنقاد المهيجون لمنعها ، وذلك منذ اكتشفت عمليات التخمير والتقطير . وقد أقبل الجنس البشري على شرب الخمر وتدخين الطباقي مع أنها مخدرات وكلاهما يعتبر شراً ، ويجب أن نضيف إلى ذلك أن فرويده

(١) هذا تفسير من ثلث مادة في القانون الجنائي عبر عنه الكاتب بإصطلاح لاتين وهو

“Nolo Contendere”

قد وضع فن القصة في مرتبة أعلى من المخدرات والخمر ، في فقرة يناقش فيها الحاجات الضرورية للجنس البشرى ، اللازمة لبقائه ، والبحث عن البهجة . في عالم تكاد تكون السعادة مستحيلة فيه (١) . ويجب أن نشير في النهاية إلى تلك الحلقة من القروود التي تنصت إلى قصة ، وإلى الأجيال التي خلفتهم ، ومع الإشارة إليهم لابد أن نقول : ليس لدينا جواب عن ذلك .

على أننا لسنا في حاجة إلى التخلي عن القضية ، والمعنى المتضمن في حلقة من المستمعين مختلف عنها تماماً . وقد تناولنا جانباً من هذا الموضوع فيما عرضنا له من قبل . ويسرنا أن نبعث إلى أطباء الأمراض العقلية بأولئك الذين لا يستطيعون التمييز بين الخيال والحقيقة ، لأنهم مصابون في عقولهم ، وهذا أمر مؤكد ، لأننا بوصفنا عقلاء نعرف بمدى مجهود ، التمييز العسير بين الخيال والحقيقة ، متوسلين في ذلك بالقصة . وهو مؤكد أيضاً لأننا نعلم أنه لا توجد أميرة تدلى بشعرها لنا من أعلى البرج ، ونحن مسوقون لقراءة قصة ينبغي ألا نقرأها إلا إذا استطعنا أن نقنع أنفسنا بإمكان حدوث ذلك . وهذه الحقيقة تبرز في القصص التي هي من نوع الخيالات . حقيقة أن القاص لا يضلل القارئ ليؤذيه عندما يعلن له منذ البداية : إن القواعد المعتادة مؤجلة في مدى ثلاثمائة صفحة ، وأنا أكتب هذه القصة « كما لو كان ، كما لو كان طعام الآلهة يمكن أن يؤدي إلى مثل هذا النماء الموهل ، كما لو كان الرجل الذي يسمى « الخنيس » يمكن أن يراقب الرجل الذي يسمى « الأحده » ، فيحدث هذه التحولات في نفسه ، ويظهر هذه القوى في عالم ، نجده — على النقيض — يسود فيه القانون الطبيعي . والصورة السكاذبة الناتجة عن قصص الخيالات يمكن أن تكون ملزمة كأكثر القصص واقعية ، ويستطيع القارئ أن يتابعها في شغف واقتناع ، بل يحس انفعالا يماثل في قوته ما يحسه -

(١) هذه الفقرة تؤدي إلى نتائج مهمة بالنسبة للفنون ، نتائج تنفي النرض الذي يجمله « فرويد » هنا وسيلة لتركيز المشكاة ، وسوف أفتبس أجزاء منه فيما بعد .

من رعب يهدده حين يجرى فأر في حجم سانت برنار على أرضية الغرفة في قصة لأميل زولا (١).

إن قارئ القصة الخيالية قد يتقبل الكذب الصراح في هذا التاريخ وهذه الظروف لحسب ، ولفترة ثمان أو عشر ساعات ، فيتحول الرجال إلى جياد ، والنساء إلى ثعالب ، ويسكن الرجال الأرضيون الكواكب ، ويسقط الثلج بلانقطاع عدة أسابيع ، وكل الرجال يعقمون ما عدا واحداً ، وكل فتاة تطول أو تقصر حسب رغبتها عن طريق قضم طرف الفطر . ونحن لا نستطيع أن ندين «لويس كارول» لأنه (يؤذى حتى الخير) هادماً الإرادة الإنسانية ، أو مضحياً بالمواطنين الشرفاء ، بتقديم أفكار خاطئة لهم عن الحياة ، بعد أن نشر مذكرة تفسيرية يقول فيها إنه بصدد استخدام الخداع في محيط العامة ، والقارئ الذي يفترض صحة أن الشقراء قد نشرت نصفين ، إنما يحسب ذلك عليه . فإذا كان القاص صريحاً هكذا ، فهل يمكن أن نفترض من ناحية أخرى أن القارئ الذي اندفع وراء الوهم قد ألقى الأذى ؟ إننا إذا واجهنا بالعقل شخصاً يظن أن المنشار قد قطع بالفعل وسط الحسناء ، فينبغي لنا أن نستدعي الإسعاف على الفور ونعقله . والقارئ المفتون لا يقبل الفكرة الخيالية التي تقول إن «أليس» تستطيع أن تطول بارتشاف سائل من زجاجة كتب عليها : (اشربنى) على أنها حقيقة ، فهذا كذب ، ولكنه كذب مسموح به ، والقارئ يتقبله حين يقرأ القصة .

(١) رؤى فرنسي (١٨٤٠ — ١٩٠٢) يرى أن هوم القصة على التفكير العلمي والوصف الدقيق الحقيق للجمع ، وقد كتب رباعية عن الاشتراكية و«ما بقية البروليتاريا» مثله في عمال المناجم ، صدرت منها ثلاثة أجزاء فقط : المصوب ١٨٩٩ ، الممل ١٩٠٦ ، الحقيقة ١٩٠٣ ، أما سانت برنار فهو رجل دين فرنسي (١٨٩١ — ١١٥٣) اشتهر بأخلاقه السامية وقوته الخطيئة وبراهنه السياسية . «م»

وهذا التقبل أو الرضا حين يختار أى قصة يجعلها مرخصة مهما تضمن من خداع ، أو توسع وتثبت ما بنفسه من أوهام . وهو يتفق مع ما ذكره « دوجلاس » ، بشرط أن يتمكن « دوجلاس » من بث القوة فى الأوهام ، وهذا أمر يقبل عليه فى سرور . عندئذ تصير الأحلام حقائق فترة من الوقت ، وتفوز الفضيلة ، ويصبح الإنسان سيد مصيره . ولكن ذلك كله لن يستغرق إلا فترة قصيرة ، وكل قارئ يعرف ذلك . وقد يرضى أوهامه الكاذبة بتلك الأوهام البعيدة عن الحقيقة ، ولكن لآمد محدود ، فهى لن تستطيع أن تبقى فى ذهنه بغير تحديد حتى يغلط القصة .

وقد كتب لى صديق فى هذه النقطة يقول : « إن أحلام اليقظة فى القصة أقل تضليلاً من تلك التى نخترعها فى خيالنا ، لأنها بالنسبة للسكان العادى تحصين ضد الأوهام المؤذية الخاصة ، وكلما زاد إيمانها فى أشكال « السورمان » وسندريلا ، قل احتمال خطأ تمييز معظمنا لها عن الحقيقة . وهذا أمر مؤكد ، ويجب أن ألح على فكرة التحصين أكثر من إلحاحى على الفكرة التى لها غاية الأهمية ؛ وهى أن الخيالات فى القصة يمكن أن تكون بديلاً لخيالات أخرى لا لحقائق . وأساس فكرة التحصين أو التطعيم تلتق بمبدأ أشرت إليه عدة مرات ، وهو أن قارئ القصة قد يرضى بالخيالات فى الطمئنان .

ولم يتردد لا أطباء الأمراض العقلية ولا النقاد الأدبيون (ولا أنذكر فلاسفة عالجوا هذا الموضوع) فى إخبارنا أن قارئ القصة البوليسية قد يرضى نزعة شريرة فى نفسه ، بطريقة رمزية آمنة . وما من أحد منا لم يشعر بهذه النزعة فى بعض الأحيان كأن يقتل زوجته أو أمه أو أخته . ولا نستطيع ان نفترض أن الفكرة الحاططة عن الحياة التى يشبعها كاتب القصة البوليسية يمكن أن تنجح فى إقناعه بأنه قتل زوجته ، أو أن تقنعه بوجود فرصة سانحة لقتلها . ترى هل يمكن أن نستنتج أن القارئ يسوغ

له وهمه أنه نام مع البطلة كما تروى أحداث القصة ، ومن أجل ذلك يرسخ اعتقاده بأنه نام مع «جين سميت» في الواقع الحسى ، أو أن الفرصة سوف تسنح له إذا حاول ؟ لا أعتقد ذلك ، بل أشك في أن أى شخص بمجرد أن ينتهى من قراءة مجموعة أفكار ملفقة مصنوعة عن الحياة التى تسمح له — لبضع ساعات — أن يتزوج ابنة رئيسه في العمل فتتول إليه الشركة ، وأن يشتري بيتاً في «ريفرود» — هذا الشخص لا أعتقد أنه سوف يشعر بالرغبة في التحدث بالتليفون إلى زوجة متخيلة ، لم يحصل عليها في حياته ، ليقول لها إنه سوف يقابلها في نادى البلدة الذى لم يتم إليه قط . وأشك أيضاً في أنه سوف يدع نفسه ليستحوذ عليه أى اعتقاد راسخ لا يقدر على تنفيذه في الحال . والأفكار الزائفة في القصة الرخيصة أقل حركة وحيوية من الأفكار التى تزود بها الإنسان بكثرة من الدين والاجتماع . بل هى أدنى منها قوة بكثير لأنها تعتبر حلماً ، وهذا الحلم تعرفه كأنه من الأشياء المؤكدة ، وذلك لأننا حين اخترنا القصة لنقرأها فقد تطوعنا بجعلها حلماً .

وبالإضافة إلى ما تقدم نقول : لو كانت هذه الأفكار الخاطئة عن الحياة تطعماً كما يقول صديقي ، فإنها تعطى حصانة ضد (الخيالات الخاصة المؤذية) ؛ إذ أن لها القدرة عليها ، والخيالات الخاصة كرات تندفع حيث تريد ، ولكن الخيالات الأخرى تسمى في القصة الجيدة الشكل الفنى ، ولها تنظيم داخلي ومنطقي . ولهذا السبب يؤمن جانبها ، لأنها تسمح للخيالات المؤذية الخاصة بالانطلاق ، باعتبارها غير قادرة على أن تفعل ذلك بنفسها نظراً لاضطرابها وتناقضها . إنها صورة صحيحة للحياة العقلية لأنها منتظمة ، وهى لا تزال صحيحة ، لأنها قادرة على إطلاق الخيال . والفكرة الزائفة عن الحياة ليست محدودة تحديداً ذاتياً لحسب ، ولكنها تحصن المرء ضد احتمال العمل بالقياسات الخاطئة ما دامت قد قدمت عملاً رمزياً .

وهي تبدو معقولة لإصلاح دستور المدينة الفاضلة لكي تنعم بالمواطنة على أشد القصاص عاطفة وأكثرهم بعداً عن الأمانة ، ولكن بقي شيء ينبغي أن يقال ؛ وهو أننا بما جئنا للقصة من حيث أصلها قد كشفنا عن أساس آخر من أسسها يعتبر تبريراً نهائياً لوجودها .

إنه عنصر تركت الحديث عنه ، ولكنني سوف أتناوله في هذا التحليل ، قبل النهاية بقليل ، وأقصد به ببساطة أن ما نتفق على تسميته بالافكار الزائفة في القصة النافذة ، له نظام ومنطق وشكل ؛ وذلك لأن القارئ يستطيع أن يتقبل ما في هذه الافكار الزائفة من أوهام . ولكن من الطبيعي أن الشيء نفسه يحدث في أرقى مستويات القصة . والتجربة غير المترابطة تستبعد في القصة ، لأن ما يحدث فيها يرتبط كله بالشخصيات وبخيوط الحياة التي تحركها ، ولا يمكن أن تكون التجربة عكس ذلك ؛ إذ أن في المستطاع تقديمها عدة سنوات في حيوات كثيرة . وفترة عشر ساعات من القراءة في أي حدث أقصر من المدة التي تستغرقها القصة بمقياس الزمن الحقيقي . ولن يستطيع القاص — حتى لو أراد — إلا أن يتناول ما يتصل به قصته فقط ؛ إذ ليس لديه مكان لأي شيء آخر . ولكن القضاء على عدم الترابط يفسح المجال للسحر الكامل . لحياة القارئ الخاصة وحياة الأحياء الذين يعرفهم إذا احتشدت في تجربة غير مترابطة ، فلا بد أن يشك المرء فيما إذا كانت التجربة لها معنى ، ولعله يجد للحياة معنى عن طريق سحر القصة .

الفصل الرابع

القصة تجريبية : واعية ولا واعية

إن العقل له منطقته الخاص ، ونادراً ما يدع منطقاً آخر يدخله ويؤثر فيه . وكتابة القصة عملية نفسية طويلة ، وربما يتولد عنها - وأؤكد لفظة ربما - سلوك داخلي يدعش له القاص ، وسلوك خارجي يفضب أصدقائه ، ويحيرهم ، وينفرم منه ، أو يثير في نفوسهم الشك في أنه عاقل . إننا الآن نبحث أوجه نشاط القاص الواعية المتزنة ، والعلاقة بينه وبين قارئه الخاضعة لإرادته . وقبل أن نبدأ بحثنا علينا أن نقوم بحولة تأمل في داخل النشاط العقلي اللاواعي أياً كانت درجة اللاوعي . ويجب أولاً أن نفحص تجارب شخص يكتب قصة تتأرجح بين التعليلية واللاتعليلية ، وتكون بصورة واضحة واعية ولا واعية في الوقت ذاته .

وفي خلال العملية الطويلة لكتابة القصة نجد أن اختزالها الفعلي إلى كلمات على الورق ليس إلا تجزئة لها - وقد يكون ذلك بنسبة الثلث ، أو جزء من عشرين ، أو جزء من مائة ، حسبما تراه . والإعداد لكتابة أى قصة موهوبة يستغرق سنوات . بل إن أجزاء من القصة في شكلها النهائي تبدو كأنها مؤلفة من مادة تسبق تاريخ الإعداد - تأتي خبط عشواء منذ وقت بعيد ، لا بغرض معين ، أو بقصد جعلها تنتمي إلى قصص أقدم منها لم تكن شائعة . وبعض عناصرها - كما سبق أن بينا - قد ينتمي إلى مرحلة الطفولة ، وخيانة الكاتب من أولها إلى نهايتها يجب أن توضع في الاعتبار في أثناء نهضة الإعداد .

ولكن تحين لحظة تكون فيها الأحاسيس العارضة بسرور متوقع

(أو عظمة متوقفة)، والرغبات المشتتة في إحداث شيء. (قد يكون فكرة مطلقة، أو موضوعاً، أو موقفاً، أو شخصية)، والمناظر أو أجزاء المناظر التي تزهى بنفسها في بهاء، ويعسر اصطياها في صفحة كثيفة وكذلك الحواطر، والتلميحات، والإغراء، والإرادة — تحين لحظة تتحد فيها كل هذه الأشياء فيما بينها وتجعل صاحبها «يفكر» في قصة، ويمكن القول إن بداية التفكير هي فترة الإعداد، وإن ما يليها إنما هي سلسلة من العمليات النفسية المعقدة، التي كثيراً ما تكون عنيفة، فإذا كانت أحياناً تبعث على الدهشة، فذلك لأنها تخلق لأسرته وأصدقائه مواقف تكون موضع اعتراضهم، أو لعلها تؤدي إلى شعوره بالمباهاة، أو الغرور، أو الحسد، أو الغضب، وأحياناً يبدو سلوك الكاتب كالأطفال، أو لعله يكون بعيداً عن التعقل والرزانة. ومعروف أن الشخص حين يجهد نفسه في العمل، يكون واقعاً تحت تأثير ضغط عنيف، وكتابة القصة لها مثل هذا التأثير ولكنها محبة ما دامت تعبيراً مباشراً عن الشخصية، على حين نجد أن تصميم جسر مثلاً، أو إجراء عملية الزائدة الدودية، تعبير غير مباشر. ويتعاطف تعبير القاص كلما كان أكثر جدّاً، وكلما صمم على أن يؤدي عمله في إتقان كامل، ذلك العمل الذي أخذه على عاتقه؛ وهو التعبير بالقصة عن حقيقة الحياة كما يراها.

وهناك جانب خطر في كتابة القصة؛ إذ تظل أجزاء من الشخصية تقاوم التعبير أحياناً بأسلحة مضادة قوية. وليس هذا أمراً غير عادي، بل لعله روتيني؛ لأن القاص — كما يقال — (يصاب بحيرة) في أثناء كتابة القصة، حين يصل إلى جزء لا يستطيع في زمن قل أو كثير أن يحل مشكلته الطارئة لبعضى في الكتابة. وعادة يكون الحل في متناوله، ولكنه لم يفكر بما فيه الكفاية في النهج الفني للقصة، أو أنه أخطأ فهم مضمون هذا الجزء الذي تعثر فيه، أو أنه لم يعايش أشخاصه فترة كافية،

ولهذا تراه يقاسى من الاضطراب والخيرة وهو يتحسس طريقه من خلال افعال أو موقف يستدعى منه التعمق فيه ، كان يغنيه لو أنه ترك القصة تنضج قبل محاولة حصادها . وقد تكون هناك أسباب أخرى للتوقف أعمق مما عرضناها ، فقد ذكر مرة " ف . سكوت فيتز جيرالد " (١) أن القاص ينبغي أن يستخدم حكمته البالغة ليقرر متى ينفض يده من القصة ومتى يجب نفسه على المضى فيها بالرغم من المصاعب التى تصادفه ، ومن الممكن أن يكون هذا الرأى صحيحاً فى القصص القليلة الأهمية حينما يكون الكاتب ضعيف الاندماج فى مادته . أما فى القصص الجيدة فالمازق فيما نرى ليس بهذه البساطة .

(والإصابة بحيرة) قد تعنى وجود عائق نفسى ، كأن يكون القاص على وشك أن يقول شيئاً ولكن جانباً من نفسه يرفض أن يبوح به ، وقد يعالج فكرة تفرع جانباً آخر من نفسه ، وقد يحاول الاعتراف بشئ ، فى حين يصر جانب فى شخصيته على الاحتفاظ بسر هذا الشئ . وقد تكون المقاومة عنيفة عنفاً بالغاً حتى يضطر إلى نفوذ يده من القصة ، ولكنه فى العادة يجد دائماً طريقة يتغادع بها نفسه . فإذا تخلى عن القصة ، فلعله يعود إليها بعد سنوات حيث يجد المصاعب قد تلاشت — تلك التى ينحل فى نهايتها الصراع اللاواعى بغير علم الكاتب ، أو يوجد التذير اللاواعى بلا دفاع . ويحتمل أن يجد الكاتب — بعد مرور سنوات — أن القصة الجديدة التى يكتبها هى نفسها التى توقف عن كتابتها ، وإن بدت القصة الجديدة بـرموزها مختلفة من حيث الظاهر لحسب (سنعالج فى فصل تال مثل هذه الحالة) . ولاشك أن العقل شحيح ومهل الانخداع ، لأنه لا يجب أن يفقد

(١) فرنسيس سكوت فيتز جيرالد (١٨٩١ — ١٩٤٠) كاتب أمريكى له قصص طويلة وقصيرة ومسرحيات ، أهم أعماله : جانب الجنة ١٩٢٠ ، خلداء وفلاسفة ١٩٢٠ وقد أصيب بأزمة نفسية طبعاً أنتاجه الأخير بلون سين . ٥٥

مادة ، كما أن الخوف لن يداخله إذا جاءه الخطر المحقق مقبلاً . ومع ذلك ربما كان العائق الذي يحول دون الكتابة لاسبيل إلى إزالته ، وهذا يعني أن بعض القصص لا يمكن كتابتها . ويدعى العقل - عند دفاعه عن أشياء يؤمن بها تبدو أكثر أهمية من سواها - أن الراحة في الصمت . وقد نحترم عظمة هذا القول - لأنه يضئ على القاص هبة لم تكن له قط - ولكنها تكلف الأدب فقد كتاب . وهناك أسباب عديدة تدفع القاص للتخلي عن بضاعته ، من بينها ضعف القوة الإبداعية ، ونقص الثقة ، واكتشافه المتأخر أنه يفتقد الفن ، كما يفتقد الدوافع التي تواجهه أصلاً إلى كتابة القصة ، ومن المحتمل في الوقت ذاته أن نكون قد فقدنا عدداً من القصص الممتازين لأن رغباتهم تركزت في الكتابة عن موضوعات شديدة الإيلام أو الإفراز بحيث يصعب التعبير عنها .

ومثل هذه القوى المؤثرة في نفس القاص لا يمكن أن تكون بعيدة عنه وهو يكتب ، بل هو يكتب تحت تأثير تهديدات مختلفة ، ويجب عليه أن يواجهها قدر استطاعته ، وقد يكون السلوك اللاعقل دفاعاً في وجه التهديد ، مثله مثل الرداء الواق من الرصاص . وأعرف قاصاً كان يكتب مختصرات دقيقة لتراجم حياة ، لا لشخصياته فحسب ، بل لأشخاص متخيلين أيضاً ، ليس لهم أي دور في القصة ولو إقحاما ، فهو يكتب مثلاً عن الجد الأعلى للبطلة الذي زحف مع شيرمان (١) ، أو المليونيير الذي أهدى منزها للدينة يتلاقى فيه العشاق ، أو أول مالك للنزل الذي نشأ فيه البطل . ومن الصعب الادعاء بأن القصة أو القاص يحتاج أي منهما إلى هذه الشخصيات ، ولكنها مع ذلك مصنفة ومرتبة أبجدياً في مفكرة ذات أوراق منفصلة ليسهل

(١) وإيم تكوميه شيرمان (١٨٢٠ - ١٨٩١) قائد اتحاد في الحرب الأهلية الأمريكية . دم

الرجوع إليها. ومن الواضح أن هذه المفكرة مجرد رقية وحماية ضد الأشياء التي لا تسمى كالحقد وسوء النية ، أولعلنا ننظر إليها نظرة أكثر احتراماً باعتبارها وثيقة تأمين . فهذا القاص يعرف أنه لن يحتاج إليها ، ولكنها تمنحه الثقة حين يضمنها فرق مكتبه لمواجهة أى ظرف .

فهنالك إذن سبب دفع « يوجين جانت » (١) لحصر جميع الناس الذين يعيشون في بوسطن والقيام بعملية إحصاء واسعة النطاق ، فلمله كان يفكر في كتابة القصة التي سوف يظهر فيها . ولماذا نجد عند « كنيث روبرتس » — إلى جانب المكتبة المدعومة بالوثائق الأصلية — صحيفة أحوال جندي كان في فرقة يستخدمها روبرتس في قصته نموذجاً — وذلك قبل أن يتولى كتابة مشاهد قصته « دغواغ في السلاح » (٢) Rabble in Arms التي صاحبت أبطالها من أروندل إلى تيكوندروجا؟ إنه يقول حين عثر على هذه المذكرات بعد بحث مضن يائس « في اللحظة التي قرأتها فيها ، بشت إلى الحياة هذه الشخوص الجامدة تضحك وتندثر ، وتنام بين الأشجار، مبتلة بالمطر، ملطخة بالطين ، جائعة ، غاضبة ، بائسة » (٣) .

(١) شخصية قصصية قامت بالفرار الرئيسي في قصتين لتوماس وولف « من الزمن والنهر » و « إلى البيت يملأكي » . ويتقصد أنه يمثل شخص توماس وولف نفسه . « م »
(٢) قصة لروبرتس صدرت عام ١٩٣٣ وهي تسكتة لتاريخ الثورة التي بدأه للكاتب في قصة « أوردنل » عام ١٩٣٠ وتحدث فيها عن تاريخ حملة بنديكت آرنولد ضد كويك . « م »

(٣) من كتابه « أردت أن أكتب » ص ٢٢٧ . وبعد بضع صفحات (يمثل من مذكراته) ثبت مايراه دافئاً أصلياً جعله يكتب هذه القصة ، والنية التي كانت في ذهنه وهي أنه قد أراد (أن يكتب قصة يمكن أن يقرأها أى تلميذ صغير ، وتكون صورة كاملة لمعسكر حربي ، وتلك الصورة لا يدركها أو يفهمها جيداً كثيرون من الطلبة الذين يدرسون التكتيكات العسكرية) . وأنا على يقين من أن روبرتس صادق تماماً فيما قرره ، ولئن كنت أشك فيما إذا كان ذلك صحيحاً . وأعتقد أنه لا يوجد محلل قسى يتردد في القول —

ومن الواضح أن ذلك أمر محال وشديد الحرفية . فالقاص قد تخيل كل ما يتعلق بهذا السلوك من قبل وحوله إلى مشاهد ، بل إنه كتب المشاهد (وهذا أمر جلي) ولكنها بقيت عديمة الحياة غير مقبولة ، ثم إن هذا العمل الحرفي — وهو شيء مألوف عند روبرتس — يستهدف دائماً المشاهد غير المرئية مما حرمه من الكتابة الجيدة التي تجعل الحياة تدب في المشاهد . وتشير المذكرات أيضاً إلى أن روبرتس يكتب دائماً وهو في حالة قلق شديد ، ولهذا سبق أن قلت إن من الخطر كتابة قصة .

ولندع فكرة الإحالة في كتابة القصة إلى شيء آخر أكثر انكشافاً في قصة لصديق لي هزتي بعمق ، وجعلتني أتخبر بسبب المشابهة بين شخصيتين في الفصول الأولى ، لم تلبثا أن صارتا متطرفتين في التنافر في بقية القصة . وفي الجزء الأول منها كانت كل شخصية تتحدث كالأخرى في الأسلوب

== بأن هذا الدافع حجاب رقيق يغطي السبب الحقيقي . وأجهر بالقول لن منظم المحللين النفسيين سوف يظنون أن الدافع المسيطر (من بين ركاز الدوافع الثانوية) الذي دفعه للكتابة ليس كتابة هذه القصة وحدها ، بل ماسبقها وما جاء بعدها من طريق « أوليفر وزويل » مما استبان جيداً في كتابه (أردت أن أكتب) — ذلك الدافع هو التعرف القوي بأجداده من سكان ولاية مين . وسواء أكان هذا صحيحاً أم غير صحيح ، فإن إصرار روبرتس على توثيق قصصه أقوى بكثير مما نراه عند أي كاتب قصص تاريخية آخر نعرفه حتى ليصل في رأيي إلى الإحالة والتمت . وواضح أنه لا يستطيع الكتابة إلا إذا التزم بهذا التوثيق الدقيق ، ولكن هذا التوثيق التاريخي الدقيق الذي يصر عليه والذي يصر بوجود استكناه ليسمح لنفسه بكتابة قصة إنما يغلو بطبيعة الحال من الأهمية بالنسبة للقارئ ؛ فهو لا يهتم بالطريق الدقيق الذي سلكه روبرت روجرز ليصل إلى كونسكتيكت بعد حرق سان فرانسيس ، مع أن عدم الاهتمام قد يصح بأنه من أنصاف الأذكياء . والحقي الذين يتألف من معظمهم الجنس البشري كما هو ثابت في المذونات الشديدة القلق التي تضمها مذكرات روبرتس . وذلك لأنه يهتم بالناس ، ويجب أن يعرف ما يخاسبه روجرز ورفاقه من مخاطر وبعولات في أثناء طريق هودتهم من سان فرانسيس . وروبرتس فاس موهوب وبارع ، وكان يمكنه أن يشبع رغبته كاملة لو أنه أرسل بهم إلى طريق آخر موجود على الخريطة ، أو أي طريق مغفل تماماً .

والحركات حتى ظهرت كأنهما توأمان . وبما يزيد في الدهشة أنهما ظهرتا وكأنهما تخدمان غاية واحدة ، مع أنهما في هذه اللحظة كانتا متباينتين ، حتى إذا اقتربت القصة من نهايتها صارتا متناقضتين متضادتين . وهناك طرق كثيرة لحل القصص على الحديث عن أعمالهم — منها الامتناع عن الحديث لمدة ثلاثين ثانية ! — وقد أدركت أخيراً تفسير ذلك . إن حديثهم عن عملهم يتصل بوظيفة القصة . فصديق حينما مضى قدما في كتابة المسودة الأولى لقصته ، أخذ يزايد عدم رضاه عنها ؛ إذ كان لديه الإحساس المشير بأنه يملك ناصية العمل ، وهو أمر يبعث السرور في هذه المهنة . وانساب القصة في بساطة ، فكان إنتاجه اليومي غزيراً ، واثالث المشاهد الصحيحة والملابس على قلبه في أوقاتها الملائمة تماماً . وقد أعجب إعجاباً ظاهراً بهذه الالامية التي لم تكن عادية حتى بالنسبة له . ومع ذلك فقد لاحظ أن القصة غير متماسكة ولا مترابطة ، وكان قد تلقى تحذيراً من كاتب مجرب بأنها في هذه الحالة سوف تتشعب فلا يصير لها كيان . وعندما انتهى من الثلث الأول أيقن (هذه في العادة عملية إدراك تدريجي وليست مفاجئة) أن الشخصية الرئيسية قد حملها الكثير ، في حين كان يرى في القصة الرائعة التي انطبعت في ذهنه من قبل أن الشيء الذي يجعل القصة دائماً تقليداً ساخراً سخيفاً أن تؤدي الشخصية فيها مهمتين ، ولأدائهما تعطى الشخصية صفات بالغة التناقض تجعلها متفسخة . وحالما أدرك ذلك ، تمكن من التفرقة بين الشخصيتين التوأمين وخصص لكل منهما مهمة مستقلة ، وبذلك بدأ قصته من جديد مزوداً بالشخصية الأكثر غنى . ومضى قدما في كتابته مستريحاً حتى وصل إلى نهاية القصة . ولكن بسبب تعجله لإنهاء عمله أباح لنفسه الاستعارة من المسودة الأولى بحيث لم يفصل — بما فيه الكفاية — بين الشخصيتين في الفصول الأولى ، وخصص للشخصية الجديدة في اقتصاد شديد مشاهد وخبرات كتبت لشخصية أخرى قبل أن توجد تلك .

هذا مثال للهاوة المتعمرة - للفشل في (إعادة كتابة القصة) التي تسمح لكثير من القصص بالنشر في أنحاء العالم قبل أن تزال منها الأوشاب . وأهم نقطة هي أن الشخصية قد تنفتحت حين يكون القاص ماضياً في الكتابة . ومن الواضح أن العملية التي تجعل القصة تتغير في أثناء كتابتها شعورية ولا شعورية . فالقاص حين كتب كان يقارن العمل المعارض اليومي من ناحية الغاية المطالبة بالنقد الذاتي للصانع الخادق ، وبالإحساس بالمجموع ، بمعنى المراجعة الدقيقة من أي شخص ماهر للعمل الذي يؤديه ، وهو عمل شعوري أيضاً ، ولكنه معقد وسريع حتى يبدو وكأنه فعل منعكس . ولكن هناك شيئاً يعمل فيما دون الشعور يمكنه من معرفة المشكلة وحلها .

لقد أفدت مرة الآداب الأمريكية بسؤال مؤلف قصة - اشتهرت فيما بعد - عما يقوم بكتابته ، فأحضر لي المسودة الأولى للقصة وهو في بأس قاتل ، بيديه أي كاتب يشعر بأنه أساء في عمله ، مما يجعله يشعر بأنه انهيار ، وبأن العالم سوف ينتهي قبل منتصف الليل . ومعظم الكتاب - وفي مقدمتهم جميع الكتاب الشبان - الذين يطلبون من أصدقائهم قراءة نتاجهم ، لا يريدون نقداً موضوعياً ، بل يضيّقون به لو سمعوه . والنقد التزيه كثيراً ما حطم صداقات أدبية أكثر مما حطم الحسد أو جوائز بولنزر^(١) ، أو فحش القول . إن ما يريده الكاتب الذي يقرع بابك وفي جيبه غخطوطه قصة هو أن تخبره بأن أي شك ولو كان ضعيفاً في أنه عظيم مثل «ديروست» يعتبر منافياً للعقل^(٢) . وهذا الكاتب على أية حال كان صادقاً ، ومشكلة

(١) أنفأها جوزيف بولنزر (١٨٤٧ - ١٩١١) وخصصها لتشجيع الأدب الأمريكي وتربية التعليم ومجالات الخدمة العامة ، وتمنح هذه الجوائز سنوياً في القصة والمسرح والشعر والترانيم والتاريخ وما إلى ذلك . «م»

(٢) هناك قسم متضت آخر يضم القصص إلى أولئك الذين يخفون مسوداتهم من أي لسان حتى يخفوا منها وهم متبرمون أو عاجزون حتى من الحديث عنها (هذا نوع نادر مدسوس أصلاً ولكنه منف جيد) ، وأولئك الذين يخفون مسوداتهم على كل أصدقائهم وخاصة من الجنس الآخر . وهذا الصنف يتكون جيداً من التكرار مرة بعد أخرى ، وم =

النقد التي ضلّت قاصاً من الدرجة الأولى وجعلت عقله تأهلاً (١) ، كانت يسيرة يستطيع حلها بسهولة أي تأقّد ممتاز أو كاتب ذى خبرة لو أنه نظر إليها نظرة غير شخصية . وقد سبق أن قلت صادقاً وبلا إطالة : « هذه قصة مريم وليست قصة بيل » وبعد فترة من الصراع والبحث بدقّة تبين أنها قصة مريم . . . ويرجع ذلك إلى أن الكاتب في أثناء عملية التفكير في تنسيق القصة يكون قد ألف حكاية ذات حيوات معقّدة متداخلة بسبب الشخصية الأولى التي أخطأ فيها . والقصاص المحنكون لا يتعرضون غالباً لهذه التجربة ، ولكنها تحدث دائماً لقصاص أقل شأناً . ومهارة النقاد تنحصر في أنهم يحدّدون لأصحاب النفوس الحائرة ما يكتبون فيه (خير معلم للكتابة عرفته في حياتي هي الآنسة إديث ميريلين ، وهي تبدأ حديثها دائماً بالسؤال التالي : « ما الذي تدور حوله هذه القصة ؟ » ومع أن الكاتب قلباً يستطيع الإجابة عن ذلك السؤال إجابة تامة ، إلا أنه سوف يكون في مأزق إذا لم يستطع الإجابة على وجه التقريب) . وعملية التفكير والإحساس يخلق قصة ، غامضة إلى حد ما ، ولكنها دائماً متعّرة . والناقد الجيد يستطيع دائماً أن يلقي ضوءاً على المواضيع التي لا يستطيع القاص أن يراها . وينبغي للقاص أن يستمع دائماً لناقده في احترام عميق ، إلا إذا كان هناك اختلاف يبرهن

ليسا ، فرطن في حب الإظهار ، ولكنهم يكشفون عن قنّ وثقّ وإن كان حاداً عصابياً . وتعرف واحداً من أعظم وأشهر القصاص الأحياء طلب دائماً - وزارة مجموعة من الناس : ناشريه ، واثنين من ممثلي الأدب المصوميين المحترفين (وهم جيماً غادعون) ، وجميع الأصدقاء الذين لا يلاحظون تقدمه وبخاصة النساء اللاتي يرتبط بهن بلا شك ارتباطاً جنسياً (وإن كان طبيب الأمراض العقلية سوف يدهش لفزاء هذه الرمزية) - ويمرور الوقت تمذهب النسخة الأخيرة المتقنة من قصته إلى المطبعة (بعد النسخة الأخيرة قال القراء للؤلف للمرة الأخيرة لأنها تحفته الرائعة - ولأنها درة الأدب الأمريكي) بعد أن تكون قد تمثّلت بأيدي مالا يقل عن خمسة وعشرين شخصاً لم يجدوا فيها خطأ - وفي الوقت ذاته يقلل فرط الغفل من أمل حياته ، وهو بالتأكيد يحرف ما هو الأفضل أكثر من المعطين الأدبيين ، وليس في إمكان أحد من هؤلاء الناس أن يفعل له شيئاً إلا أن يقول له إن تولستوى متطلول إلى مريمته ، ويوجد كثيرون مثل هذا الكاتب .

(١) لهذا يقصد بهذه الجملة مارك توين طبقاً لحديثه عنه في الفصل التالي . « د »

على عجز في التقدير ، عندئذ ينبغي القاص أن يتبع آراءه ، فالتنقاد أحيانا ينسون الحقيقة ، وهي أن القصة ملك لصاحبها . وجميع القصص تعتبر غامضة إلى حد ما عندما يشرع القصاص في كتابتها بالفعل . وليس هناك ما يدعو إلى قصر هذه الحالة على القصص ؛ فقد أخبرني صديق لى عالم بالتناسليات أنه يؤلف كتابا ، فلما سأله - بدافع الثرثرة - عن سبب تأليفه ؟ أجابني في صدق قاتلا : (لكى أكتشف ما أعرفه عن التكوين التناسلى) . وسبب عدم إجابة القاص إجابة شافية عن سؤال الآسنة « ميريلين » يرجع إلى أنه ما دام لم يبدأ كتابة القصة فإنه لن يستطيع أن يجد الجواب الشافى وهو الموضوع الذى تدور حوله ، وما الذى يعرفه عن أولئك الناس : ما انفعالاتهم وتجاربهم ، ما نوع الحياة التى تعكسها عيناه ! والحقيقة المؤسفة أن القصة عندما تنشر لا تجد قارئين يقرآن القصة ذاتها ؛ فكل قارئ يخضعها لشخصيته ، وحقيقة أخرى على جانب كبير من الأهمية وهي أن القصة المنشورة لا تكون دائما وعلى الإطلاق تلك التى بدأ الكاتب فى كتابتها ، بل أحيانا تكون ممتنة فى الاختلاف . والقصاص الذين أكن لهم عظيم الاحترام (أتكلم عن نفسى ، لأنى لا أريد أن أحمل المسؤولية لغيرى) ، بالإضافة إلى إحساسهم بالحياة التى جعلتهم قصاصا - لديهم القدرة الواسعة على أن يكونوا فنانين ، أى القدرة على إخضاع مادتهم والسيطرة عليها . ولكن لم توجد بعد القصة التى اتبعت عند تمامها مسودتها الأولى بدقة تامة ، مهما يكن الفنان الذى رسمها منظما وأيقنا . بل إن القصة قد تغيرت بالفعل منذ اللحظة التى حل فيها قلبه وظلت تتغير . وقد يكون التغير ضئيلا ولكنه يحدث دائما . فهو يحدث أحيانا بسبب التفاعل بين الشعور واللاشعور ، وأحيانا لأن القصة عند تأليفها تنمو احتياجات لها مستقلة عن القاص ، ولهذا لا تكون مرتبة .

وأى تجربة عادية توضح هذه الحقيقة . ففى قصة لصديق آخر لى

أحبته ، أعجبت خاصة بنمو إحدى شخصياته ، فقد بدأت شخصية ثانوية عبارة عن مشاهد عرضي على هامش المنظر ، استخدم إما للتعليق عليه ، وإما باعتباره وسيلة لتوضيح الحدث . وشخصيته كما بدت لنا لم تكن لطيفة ، بل لعلها كانت كريهة ، ولكن مع نمو القصة أصبح رئيسياً في الحدث وبدأ يؤثر فيه تأثيراً حاسماً . وبدأنا نلاحظ تدريجياً أن وراء سلوكه الأولى الفج ، غير المكتوث ، مهارة وقدرة على الانفعال العميق الذي يجعله عظيم التجاوب . وهذا النوع من الشخصية يجعل القصة في أعلى مرتبة جذيرة بالعناء . أما القصة التي كتبها القاص الأول الذي ذكرته ، والذي انقسمت شخصيته إلى اثنتين ، فينبغي أن أفترض أن ذلك كان أمراً متعمداً منه ، وهذه حقيقة واقعة ، وأن ما فعله كان مرانة على المهارة الفنية العالية ، وإن كانت الشكوك تحيط بالنسبة لسكانها ، فهو — كما قد عرفته — يفقد البراعة الفنية ، ولهذا قلت له في أول لقاء بيني وبينه : « كان الأجدر بك أن تحب بيل ، أليس كذلك ؟ » فأجاب قائلاً : « بعد مائة صفحة أخرى لن تجد شخصاً آخر قديق في القصة ... » وهكذا نرى أن الشخصية الثانوية التي هي مجرد وسيلة تصبح الشخصية الرئيسية . ولما كان القاص قد استهان بها في فترة إعداد القصة ، لهذا أصبح من الواضح أنها سخرت لأداء وظيفة آلية غصب ، وأن عليها أن تفسر جزءاً كبيراً من معنى القصة .

وكثير من القصاص لديهم تجارب مماثلة ، وهم يعتقدون — حين يبدأون الكتابة — أن « بيل » هو الشخصية الرئيسية التي يركزون على نموها وتطورها ، أو التي يشعرون بتجاوب معها ، ثم يكتشفون أنها في الحقيقة « جو » . ولعل ما يزيد الدهشة اتساعاً أنه كان « جو » طول الوقت . وربما يتحول نسيج العلاقات الشخصية الذي يتخذونه أساساً ليكون عاملاً مساعداً لآخر ، ويبدو أن هذا الآخر هو الذي كانوا يقصدونه طول الوقت . وقد تكون الفكرة الحقيقية التي يبحثون عنها كامنة تحت الأخرى التي يتحملون عبء

البحث عنها ، والتي انصرف إليها تفكيرهم في مرحلة الإعداد . وقد يفكرون في أثناء كتابتهم أنهم قد أصبحوا على يقين من ظهور تناقض معيب في الشخصية أو الموقف عن طريق نمو الحدث حوالى الصفحة المائتين ، أو أن مشكلة فنية لا يمكن التغاضى عنها سوف تظهر وتكون غير قابلة للحل . ولكن عند تناول ذلك الحدث الكتيب بجدية محترف ماهر ، يلعب بأمانة ويخسر ، يجدون في صباح اليوم الرهيب عدم وجود تناقض أو مشكلة ، وأن كل شيء على مايرام ، وأنهم كانوا يكتبون أكثر صدقاً كما كانوا يظنون ، وأنهم كانوا يعرفون أكثر عما اعتقدوا ، وكل ذلك يفسر التوافق الزمني بين التفكير الشعورى واللاشعورى ، بل أكثر من ذلك أنه يفسر أن كتابة القصة ، في حد ذاتها — تجربة ، وكلا التفكيرين مشترك فيهما مناصفة . وكلاهما تجربة الشخصية الكلية للقاص ، وكلاهما ديناميكي (متحرك) .

واعتقد أن أية قصة موهوبة تنمو في عقل كاتبها ، تكون دائماً عسيرة البحث . ولكن من المؤكد أن العملية في جزء كبير منها نوع من النماء ، وإحساس بالصدق في الانفعال والحدث ، واختباره وتحويره وتوسيعه ، وتطواف في ثنايا الوم ، أو ما يستصوب من الحقيقة ، أو إن شئت الحقيقة الظاهرة . وتنمو الشخصيات في العقل لا كما تنمو الأجنة في الأرحام ، فالمشاهد تتكون لتعبر عن الانفعال أو المعنى ، أو لمضاهاة الحدث . وهذه المشاهد تنمو وتتطور وتتخلق ، ثم تتكشف معان إضافية إلى جانب المعاني الأصلية المقصودة فتنشأ عنها آثار تبدو فيها بعد كأنها ضرورية . ويوجد كذلك حذف وتبديل ، وتنسيق وتعديل . ويتحول المحتوى ليكون شكلاً ، فكان الشكل ينمو من المحتوى .

ونستطيع أن نقول الآن دون شك إن جميع الطاقات الخاصة للقاص التي أشرنا إليها تبذل جهدها ، وإلى جانبها أيضاً تبذل ما يوسمها بلا شك تلك العملية التي تنشأ في المادة ، والمادة هي التي توجد وتحدد . وهنا يكمن

السر العظيم للإبداع الفنى ، ولا توجد كلمة تعبر عنه سوى الفن . فالمحسوس المجرد يكسى باللحم ، وإن كان اللحم متخيلاً ، والشيء الذى لا شكل له يتخذ شكلاً ، ويتميز فى سماء الفن غيث من غيث ، ومن المؤكد أن جنود ذلك الإبداع ضاربة فى اللاشعورى ، ولكن من المؤكد أيضاً وجود حس شعورى ، وإبداع نقدى ، وتخيل ملائم .

وكذلك الشأن فى النصف الثانى من التجربة وهى الكتابة ، فهى عملية ديناميكية (حركية) أيضاً ، رحيبة ، خصبة . فقد رأينا أن العمل الشعورى بتحويل ما أعده الكاتب من أفكار إلى تجسد لفظى قد ينم عن المادة التى أعدت لاشعورياً . ولكن تحدث فى هذه العملية غرائب ، وتطورات جديدة ومبالغات غير منظورة ، أو تغيرات من نوع مختلف تماماً . وهذه الأشياء لا تعكس اللاشعور عند الكاتب ، ولا قدرته النقدية ، بل تعكس الحاجات الداخلية للقصة ، والعملية الديناميكية (الحركية) ليست فى إعداد القصة وتأليفها فحسب ، بل إن القصة نفسها إنما هى نظام ديناميكى (حركى) .

والحقيقة القائلة بأن كتابة القصة فى حد ذاتها تجربة إنما تخلق انشغافاً بين وجهة نظر القصاص ووجهة نظر النقاد بالنسبة للقصة ، والاستقصاء الدقيق للنقد المنهجي بقضاياها وتجرباتها وغاياتها ووسائله وأحكامه يعتبر شيئاً غريباً على القاص . فهو لا يناقش شرعية عمل الناقد ، ولكنه لا يجد سبيلاً لبيان إمكان صحة النتائج ، وهو يستطيع — على أحسن الفروض — أن يبين أن الناقد يحاول أن يفعل للمرة الثانية ما فعله هو لأول مرة ، ويتعجب كيف أن الحياة — التى هى محوره — ليست موضوعاً مفضلاً عند الناقد أكثر من قصصه . قلت إن هذا على أحسن الفروض ، ولكن الشائع أن القاص يتحير إزاء جهود الناقد لى ينسب عمله إلى نظم تفكيرية مقررة ، وآراء عامة مجردة ، ونظريات للعرفة أو للحقيقة المتأفزيقية ، وإلى أمور اقتصادية أو اجتماعية ، وإلى روح القدس الواحد

والمتعدد . وهو نفسه حين ينبغي التبصرة في مثل هذه الأمور يتوجه إلى البحوث التي تعالجها مباشرة ، لا إلى القصص التي يكتبها زملاؤه في المهنة ، ولهذا فهو لا يستطيع لوم واحد منهم لسوء فهمه لمعنى الذرة .

إن النقاد والقصاص لا يتكلمون لغة واحدة ، ولا يتحدثون عن شيء واحد . فالقصاص يفكر في قصته من الداخل باعتبارها ديناميكية في لحظة الحدث — وهو أمر مستمر ما دام عنوان كل قصة يكتبها سوف يظل عملاً في سبيله إلى النشر حتى يقضى نجبته . والنقاد يفكر في القصة ذاتها بعد أن تصبح حقيقة ، فنظرته إليها من الخارج . وقد كنت أحدث باسم القصص حين قلت إن غاية النقد المنهجي أن يبحث عن قصة ليست موجودة . والقصاص ربما يضيف إلى ذلك أن الناقد كثيراً ما يعثر عليها ، فالمعاني — سواء أكانت خاصة أم عامة — التي يكتشفها الناقد في القصة نادراً ما تكون تلك التي يعتقد القصص أنها موجودة . أما المعاني الأخرى التي يلوم الناقد القصص على عدم وجودها فهي لم تخطر بذهن القصص قط ، بل كثيراً ما تكون بعيدة عن إدراكه . وما يقوله للنقد عن أهداف القصص وسقطاته ونواحي نجاحه ومساوئها ، وما ينبغي أن يقوله عن الحقائق وأصدادها في القصة ، وعن مكانها في نسق الأفكار — كل هذه الأشياء . تصير بلا معنى بالنسبة للقصص ، في اللحظة التي تصير فيها أكثر تعميماً أو إخضاعاً لمنهج معين من الاستجابة المباشرة للقارئ الذكي . وقد يكون لها معنى بالنسبة للآخرين لا للقصص .

وقد أجمل د.وليم فوكنر هذه الحقيقة حينما عرض عليه أحد الصحفيين . فقرة من بحث جرىء عن فنه ، فبرز رأسه لأن ما قاله النقاد لا صلة له بما كتبه «فوكنر» ، بل ليس في أقوالهم ما يستطيع أن يفهمه ، وقد قال لهذا الصحفي إنه ليس عالماً بالأدب ولكنه كاتب ، والقصة بالنسبة للكاتب .

تجربة ، وليست كذلك بالنسبة للنائد ، كما أن حل طفل انما هو تجربة للام ، في حين يكون الطبيب المولد كمثل عالم الادب .

وأعتقد أن كل علماء النفس العام يؤمنون بأن كل شىء في العملية النفسية محدد ، فلم النفس يكره المصادفة ، وهو لا يسمح لحدث ناتج عن العقل الواعى أو اللاواعى بأن يكون بلا علة . وتبدو هذه القضية ضرورية ، فبدونها يصبح البحث النفسى بلا معنى . ولكن بحثنا لاجتاج إلى إثارة هذه القضية ، ويهمه بدلا منها أن يناقش مدى خضوع عمل الكاتب لاختياره الحر ، وبخاصة إلى أى حد يعتقد أن إنتاجه لم يكن بدافع تحديد حاجاته الشخصية . والإجابة التقريبية لن يكون لها معنى ، ولكننا في حاجة إلى فكرة وصفية دقيقة عما يدل عليه الاختيار .

لقد أشرت من قبل إلى أن المحللين النفسيين قدموا إلى فكرة — باعتبارها فرضاً نظرياً — تقول إنه في لحظة سبر أغوار أى قصة ، حيث يتم تحليل كل موادها ، يمكن العثور على أثر ولو ضئيل لشخصية الكاتب ، ولناخذ فقرة من صلب القصة تماماً ، ونتبعها في صبر كاف ، سنجد في النهاية أن النداعى أو الحكم أو الرمز يبين أن الفقرة لم تلون باتتائها اللاشعورى للقاص لحسب ، بل استمدت طاقتها في الواقع منه ؛ إذ تكيفت من خلال تجربته الخاصة .

وهذه الفكرة النظرية تبدو أحياناً كأنها عمل أساسى في أدب التحليل النفسى ، وقد سمعنا من قبل تطرح — باعتبارها حكماً مطلقاً — في حلقات بحث التحليل النفسى التى تتهأت لى فرصة حضورها ، ويوافق على ذلك الباحثون النفسيون من الشباب فى أثناء تدريبهم ، وكذلك من هم أكثر مهارة من سابقهم إزاء المعانى المطلقة التى ينبغى إزالة غموضها . وعندما دعيت للاشتراك فى المناقشة العامة ذكرت أن مادة القصة فى بعض الأحيان

تأني التفسير — فقد كانت هناك لحظات على سبيل المثال برز فيها القلق العميق «لحرمن ملفل» (١) والأوهام التي نبتت منه فترة طويلة في بضع جل من القصة ثم اختفت تلقائياً — وقد أخبرت بأن ما تحتاج إليه هو أن تنعمق الأمور ، فإذا تعمقنا في البحث قليلاً فسوف نجد ملفل الصغير لا يزال يرضع ثدي أمه ، ولهذا يجب أن يفقد «أهاب» (٢) ساقه ، ويترك القلق آثاره في خلال مجموعة أعمال ملفل كلها — وقد كان اسم «بلوتينوس بلنليمون» قد سبق تحديده منذ وقت طويل ، وعرف أن «ملفل» البالغ سوف يحو جملة حمقاء في مسودته الثانية بحكم تأثير تلك السنوات في حياته. وقد ترددت النفس لحظة ، ولكن عو الجملة كان مقررأ .

ويبدو لي أن هناك اتجاهها إلى تخطيطه طبيعة التكيف . ولكن يكفي الآن أن نقول بوجود وجود درجات مختلفة له ومن المؤكد وجود قصاص يبدو أنهم لا يستطيعون أن يسيطروا على ما يكتبون ، ويشك المرء في أن الأثر الشخصي المباشر في أعمالهم مادراً ما يكون بعيداً عن السطح ، وخير مثال لذلك «توماس وولف» (٣) ، فكتابته مثل اندفاع السيل ،

(١) كاتب أمريكي من القرن التاسع عشر (١٨١٩ — ١٨٩١) من قصصه «موني ديك» ١٨٤٦ ، «أومو» ١٨٤٦ ، «ماردي» ١٨٤٩ ، «ريبريون» ١٨٤٩ ، «موني ديك» ١٨٥١ وقد سبق أن ترجمت كتاباً عن حياته ومؤلفاته بقلم جين جول أصدرته مؤسسة فرانكلين بعنوان «ملفل الملاح الصغير» . «م»

(٢) «أهاب هو بطل قصة ملفل المشهورة «موني ديك» . «م»

(٣) ينشئ أن أقرر هنا موقفاً شخصياً : لقد تفرقت في مجلة ستودي ريفيو عدد أبريل رقم ٢٥ لسنة ١٩٣٦ مقالا يتضمن ٢٥٠٠ كلمة بعنوان (الموهبة لا تسكن وحدها) ، وكنت أعلق فيه على كتاب وولف (حكاية القصة) . وكنت قبل ذلك خصصت له فقرة في تعليق على قصة جيبس بويد « التهر المنحدر » التي استخدمت رموزاً معينة سبق استخدامها في قصة « عن الزمن والتهر » . ولم أكن أقصد بها أكثر من مناهها للبسط التي تمنية في أي نص آخر . ولكني امنت من الكتابة لذكر في التراث الشبي الأدبي — اعتماداً على مقالة واحدة — أنني أنفتت معظم جهدي عدة سنوات في مهاجمة وولف . وتضمنت مراجع الطلبة في الكليات هذه الفكرة ، فهي تتحدث عن «تقبي القاسي» له . ولاشك في أن =

والفاظه تندفع منه كما يصفها (مثل حم البركان) ويقول إنه وجد من المستحيل أن يتحكم فيما يكتبه . وقد كان من نتيجة جهود ناشره الأول «ماكسويل بركنز» مله على المراجعة واختصار فقرة في طول قطار بضاعة أن استبدل «وولف» بالفقرة التي يراد اختصارها فقرة أخرى في طولها أربع مرات . (ويبدو أن «إدوارد آزويل» ناشره الثاني كان أسعد حظاً) ومع أن «وولف» بصر - ويكاد يكون على صواب - على أنه «من المستحيل على رجل لديه موهبة الخلق أن يصنع نسخة حرفية طبق الأصل من تجربته الذاتية» . إلا أنه يعلن مراراً أن قصته (لم يؤلف غير واحدة) عبارة عن ترجمة ذاتية ، ولا يشك من يقرأها في أن الناحية القصصية فيها ضعيفة . وقوة وولف الخاصة مردها إلى حقيقة كونه يؤلف على النسق الدرامي بقوة جبارة لعقل طفولي في أساسه . وهو يستطيع - ولكن في وهن - أن ينقل سيرته الذاتية أو يوجه مدلولاتها ، وهو في رأي قاص ردى . كذلك من حيث التراخيديا ، ومع هذا فسوف نتخذة مثلاً .

وهناك قاص عظيم هو دستوريفسكى (١) يبدو أنه من الصنف نفسه ،

== ثلاث عشرة سنة حياة مجزية بالنسبة لتعد كتاب ، ولكن الأدب الصغرى قد طاق من مناقشة كتب وولف عندما كانت ملائمة لتطبيقات التي كنت أقرأها في الموضوعات الأدبية . وهي الآن قريبة من بعض الموضوعات التي أناقشها هنا ، ويبدو أن الوقت مناسب لأستعرض انتباه المدارس إلى الحقائق . (توماس كلينتون وولف ١٩٠٠ - ١٩٣٨) جمع في كتابته بين الواقعية والشاعرية وأشهر نتاجه : «البيت يابلاكي ١٩٢٩ التي حولت إلى مسرحية ، من الزمن والنهر ١٩٣٥ ، لن تستطيع أن تعود إلى البيت بعد الآن ١٩٤٠ ، ويبدو أن ويغوتو لا يترقب إلا بقصة «عن الزمن والنهر» . ويمكن للفارئ أن يعرف تفاصيل خلافه مع توماس وولف في كتب الأدب المختقة وخاصة كتاب بروس ماكدرى الصغير المطبوع عام ١٩٦٤ Thomas Wolfe, Bruce R. Mc Elderry, Jr. «م»

وجيس بويد (١٨٨٨ - ١٩٤٤) كاتب أمريكي تتناول قصصه أجزاء من تاريخ أمريكا مثل : الطويل ١٩٢٥ ، البحث الطويل ١٩٣٥ «م»

(١) فيودور ميخائيلوفتش دستوريفسكى (١٨٢١ - ١٨٨٢) روائي روسي ومؤلف قصص قصيرة له إنتاج غزير : بيت الموتى ١٨٦٧ ، المناسم ١٨٦٦ ، شاب في ١٨٧٥ ، المجرية والغلاب ١٨٦٦ ، البيط ١٨٦٩ ، الإخوة كراماتزوف ١٨٧٩ وتتميز ، كتابته بالتحليل النفسى الميق والاهتمام بمشكلات الحظية والغلاب . «م»

ولكن الاندفاع في كتابة السيرة الذاتية في هذه الحالة داخلي وليس خارجياً ،
 فهي تتحول إلى رموز تتحدث عن أعماق العقل ، ولهذا تكون قادرة على
 إطلاق القوة التي تقيم هناك . وهذه الفكرة في حد ذاتها تدل على نوع
 من السمو في القصة ، ولكن عجز دستوفسكي الواضح عن تجسيم انفعالاته
 الأدبية هو السبب في نبذ « تورجنيف » له باعتباره هاوياً . وواجب علينا
 من جهة أخرى أن نقدم كاتباً للقصص بمعناها الاصطلاحي ، فهو يستطيع
 أن يجمع مجموعات من الشخصيات المتكاملة ، والانفعالات ، ونتائج الأحداث
 المعهودة . وكل ما ينقصه أن يفعل بها بقوة إلى جانب مهمة اختياره لتلك
 الأحداث ، وإعادة تنظيمه للأجزاء الصالحة للاستبدال . ولا يبدو أن ذلك
 يستلزم تكييفاً معيناً من داخل نفسه . ولما كان تفسير ذلك ليس باليسير
 فسنضرب مثالا له بكاتب مثل « سمرست موم »^(١) الذي نقين فيه أن حرفيته
 الهادئة خاضعة خضوعاً كلياً لسيطرته التامة ، ونتاجه يكشف عن شفقه
 الشديد بحيوات وتجارب كثيرة ليست له بالتأكيد ، ومن المجازفة أن نحاول
 العثور فيها على اعترافات « موم » . وقد يكون في تفضيله حياة على مجموعة حيوات
 أخرى ، أو تجارب ليكتب عنها ، نوع من الاعتراف ، ولكن حتى في ذلك
 ينبغي أن يحترس المرء ، لأن فطنة الكاتب الخبير قد تدله على مكان وجود
 المادة التي تشر شيئاً . وهذا الإثمار قد يرجع إلى مهارته ، أو إلى التجارب السابقة
 مع القراء ، أو إلى الصراع العقلي المحض الذي يشبه مشكلة في الشطرنج ، أكثر
 مما يرجع إلى صدى الماضي في نفس الكاتب ، أو إلى إلحاح حاجاته المحسوسة .
 ويبدو أن من الخطأ البحث عن الترجمة الذاتية — مع مثل هؤلاء الكتاب
 — في أي مكان اللهم إلا في الحرافات الساذجة التي سميناها التخيلات المجملة .
 والسبب في ذلك أن كل شيء في القصة خاضع لاختيار وتحويل واختراع

(١) روائي وكاتب مسرحي إنجليزي (١٨٧٤ — ١٩٥٧) أشهر نتاجه : حد المومي
 ١٩٤٤ ، القصر وستة بنسات ١٩١٥ ، ويقال أنه كتب جزءاً من سيرة حياته في روايته
 المشهورة « من الرق البصري » ١٩١٥ .

محترف حاذق في النقد وفي الصنعة الفنية ، فلو ضمنا الخرافات الساذجة وخصناها لتصنيفها ، لأمكننا أن نقول شيئاً عن الجبرية المؤثرة في القاص ، وبمكننا أن نكشف عن شيء آخر — بطريقة ملتوية — يقتضيه حاجة الكاتب التي لا تنقطع لكي يقدر ويفكر ويتأمل هذا العالم المتسع . ولكن عندما تكون هذه الحاجة دأبية لا تسلك حتى نظمتها ذات دلالة خطيرة ، تكون أيضاً ذات قدرة واسعة بحيث ينبغي أن نكون يقظين عند تحديقها وتمييزها عن شخصية أى كائن حتى تختاره . وهنرى جيمس^(١) شبيه بهذا الصنف مع وجود اختلاف كبير (أو هو على النقيض من دستوريفسكى وتورجنيف^(٢) الذي لا يقدره) . ^١ولا شك في أن نشر مذكرات جيمس تمكنتنا من الحديث عنه بثقة ؛ فنحن نرى فيها أن الناس الذين يقابلهم ، والحكايات التي يسمعها عنهم ، والمواقف التي يكونون جزءاً فيها ، كل أولئك قد أثر فيه . ومن ثم نستطيع في الغالب أن نتبع (الدراما) حينما تثبت مادة ما أنها حية ؛ وذلك عندما يعمل فيها الكاتب خياله . وتستطيع أن تلتح تحولها إلى (الفكرة الصغيرة التي حملتها في عقلها واحتضنتها بضع سنوات خلت) . إن تخيله لا يهدأ ، ولم يسبر أحد بعناء مثله الانفعالات التي لاحظ وجودها أو تأثيرها . وليس هناك كادج أكثر مثابرة منه لكي يهيئ الانفعالات المجموعة الكاملة للحيل الميكانيكية ، والالاعيب السحرية ، وأجهزة المسرح الرخيص ، ومخازن أدوات التنكر والحقد.

(١) هنرى جيمس (١٨٤٣ — ١٩١٦) من أشهر الروائيين الأمريكيين نجح في بلنسية الانجليزية في أثناء الحرب العالمية الأولى ، تكثر في قصصه المقارنة بين حضارة أمريكا النبعة وحضارة أوروبا المرفقة ، يمتاز أسلوبه بالتمسك الواقعية وتحليل الشخصيات ودوافعها وهو أستاذ في الصنعة الفنية ، من روايته : ديزى ميلر ، ميدان واشنطن ، صورة سيدة ، ما عرفته ميزى ، الإناء القوي ، دورة الارب . . «م»

(٢) إيلان سرجيو فنش تورجنيف (١٨١٨ — ١٨٨٣) روائى روسى وكاتب مسرحى ومؤلف قصص قصيرة ، عالجت قصصه مشكلات اجتماعية ويمتاز أسلوبه بالقدرة والوضوح والواقعية . «م»

والتركيب « والكليشيات » (لم يدلل أحد غيره بوضوح على فائدة هذه الأشياء للقصة الجيدة) . إن سياط عقله لا تهدأ ، فهي لا تتي عن الامتداد لكي تمسك شيئاً يمكن أن يتقن ويثرى الدراما ، وهي التي لا يني جيمس عن دفعها إلى الأمام . وهو دائم في بناء المشاهد والمواقف ، وينتج بفعل ذلك نراه يقابل المواد بعضها ببعض معتبراً لهاها للملاءمة السياق المباشر ، والسياق العام ، والبناء النهائي ، والتأثير المطلوب ، وهو في سبيل ذلك يبيع لنفسه التغيير ، والاختيار ، والحذف ، والتحويل . وفي هذه العملية نجد كل الأمور العارضة في مجموعها ، والخيال الواضح أو المصنوع ، تفيد شأنها في ذلك شأن العناصر الأخرى ، لأنها إذا أهملت أحياناً باعتبارها عديمة القيمة ، اكتسبت في أحيان أخرى أصالة من التركيب الذي أضيفت إليه ، وبذلك تدب الحياة في هذا المزيج ، وهكذا يمكننا أن نتتبع نمو (الفكرة الصغيرة) طوال فترة تحولها إلى قصة كاملة .

ولكن كيف يتم ذلك ؟ أعتقد أن هناك انفعالات معينة ومواقف وخيالات أولية ، كانت عظيمة الأهمية بالنسبة لجيمس ، وقد بلغ من أهميتها أنها تحدد التكيف العام لقصصه ، ولكنه حين يكتب قصة وتأخذ شكلها الأخير نجد أن هذه الأشياء جميعاً — إلى جانب الإطار الخيالي — ماثلة دائماً باعتبارها لوناً وصوتاً لحسب . ومن المعتاد أن كل ما عدا ذلك يتعرض لعملية تحولية ، تسيطر عليها حكمة ومهارة القاص ، وتكون شديدة التجاوب مع العالم الخارجي ، حتى إن تحقق شخصية جيمس نفسه يكون متعسفاً وقريباً من الخطأ دائماً . فالقاص باعتباره شخصاً لا يمكن استرجاعه من القصة ، لأن القصة كتبها الفنان ، مع أننا قد نواجه مراراً شواهد تبين أن بعض الدوافع النفسية البسيطة قد وجهت — في تصميم — القصص التي كتبها هنري جيمس . وهناك شاهد صغير موثوق به يبين أن

أى تجربة قصصية فى كتاباته يجب إرجاعها إليه سواء أكانت رمزية أم غير ذلك .

وفى هذا القدر كفاية لوضع حدود دقيقة للإجابة عن السؤال الذى طرحناه عن الدور الذى تقوم به عملية كتابة القصة فى توضيح الأهداف التى نرمى إليها . ولنفرض أن القاص كان بصدد كتابة مشهد يدر فى سنترال بارك ، وأن الغاية منه ما يحدث فى المشهد ذاته ، عندئذ سوف يبدو القاص حراً فى إيجاد شخصية تدخل المتنزه من ناحية الشارع التاسع والثمانين أو التسعين حسب اختياره . وينبغى أن نؤكد أن كتابة قصة إنما تصدر عن الشخصية فى مجموعها ، وأن كل ما فى العملية النفسية يكون محددًا . فإذا كان المشهد ذاته هو الناية ، فمن المجازفة أن نقرر أن الرقم تسعين له ضرورة نفسية للمؤلف ليست متحققة فى الرقم تسعة وثمانين . وواضح أن باب الاختيار مفتوح ، بل لعلنا نوسع دائرة الحرية فنقول : الشارع ٥٩ أو ١١٠ ، أو الشارع الخامس ، أو السنترال بارك الغربى . فالشخصية فى القصة قد تصل إلى المتنزه من أية جهة فيه ، دون حاجة إلى الخضوع للإملاء اللاشعورى لحالها ، فقد تصل سيراً على الأقدام ، أو بالآوتوبيس ، أو بدراجة أو بسيارة أجرة ، أو بسيارة خاصة ، دون الاستعانة بضرورة بالرغبة الداخلية للقاص ، أو استخدام الرمز الذى يرضى المؤلف . فلو أنه أراد أن يجعل شخصيته تصل إلى المتنزه بأية وسيلة ، أو القول بوجودها هناك فحسب ، فهو حر فى ذلك بطبيعة الحال ، على أن يستشير قصته التى يكتبها ، لا نفسه ، بهذا الصدد ؛ إذ أنه يوجه شخصيته إلى سنترال بارك تبعاً لمقتضيات القصة وحدها فى هذا المشهد الذى يهيا لكتابته ، خدمة للمشهد نفسه أو لسياق القصة ، اعتباراً من هذه النقطة وما بعدها . ومن الطبيعى أن التفصيلات الآلية وخشية المسرح تكون فى أثناء الكتابة خارج التصميم الخاص للمؤلف باعتبارها حداً أدنى لأحد طرفى التناسب .

وباعتبار الحد الأعلى من الطرف الآخر ، إلى المدى الذى يصدر عن الشعور اللاواعى والتفكير للكاتب ، نجد هذه التفصيلات مقررة بوضوح ، كما نراها مقررة إلى حد ما ضمن وسائل أخرى أيضاً . والخرافة الساذجة أو التخيل المجمل الذى أشرت إليه كثيراً هو أيضاً لاشعورى وبعيد عن الاختيار ، فعندما تفكر فى منهج ، أو موضوع ، ونوع الشيء الذى نكتب فيه سنصل إلى شيء مخالف لما نريده . فالقاص قد يكتب فى موضوع بخفة أو بعمق ، بطيش أو بجد ، بإيمان أو بشك ، بسخريّة أو بوعظ ، وفى ذلك كله يكون الاختيار ، ولكن إلى أى مدى ؟ مهما يكن ارتباط الكاتب بموضوعه فلا بد أن يختار إلى حد ما لأنه الشخص المائل بنفسه فيما يكتب . ونجد « سمرست موم » يختار مجموعة واحدة من ملاحظات مشاهد شديد الاهتمام ، مفضلاً إياها على المجموعات الأخرى ، ولكن لكى نقول إنه أكثر اهتماماً بمجموعة واحدة ينبغى أن نقول إن الاختيار لم يكن حراً فى مجمله ، بل إننا نجد القاص كلما عالج موضوعاته بعمق فى وقت انفعاله بها ، كان أقل حرية فى قدرته على الاختيار . وبذلك نرى أن الحرية تقل شيئاً فشيئاً حتى ليمكن القول إن القاص لا يختار مناهجه ولا موضوعاته ، إنما تختار له .

ولكن هناك ظاهرة غريبة وهى لو أن قاصاً أصبح صديقاً مألوفاً لديك فترة طويلة فسوف تظن أن قصصه — بوسائل حاذقة — تصبح أحياناً سيرة ذاتية ، لا باعترافه بالماضى لحسب ، ولكن بتنبهه بالمستقبل أيضاً . ولماذا لا تكون كذلك ما دامت الشخصية قدراً ؟ وما دامت مواهبه تنحصر فى استخلاص الحقائق من الانفعال ؟ لا ينبغى إذن أن يدهش أحد إذا أنتج أحياناً عن طريق التخيل سلسلة من الحوادث تتضمن انفعالات لنحيا فى أصدقائه ، وحوادث وقعت حقيقة ، أو هى فى صورة رمزية صحيحة مضاهية للحوادث التى يتعرض لها أولئك الأصدقاء ، وأقل غرابة من ذلك

أن تكون الانفعالات التي يهتم بها — وهي انفعالاته — صادقة أحياناً في تجربتها المتخيلة حتى إنها تكشف عن بعض خفايا مستقبله .

لقد رأينا كيف تخلق الشخصيات في القصة بطريقة معقدة ، وأنها تتكون من مدركات مختلفة لأناس كثيرين ، وأنها تمثل نسيجاً معقداً من التداخيلات . ويمكن أن نقول إن مثل هذه الشخصية المركبة في أية قصة تنقصها تجربة عاطفية من نوع معين ، وإنها بحاجة ماسة إليها ، وأن النقص والحاجة مستندان من القاص نفسه . وهناك جانب من القصة يرسم علاقة متخيلة مع أنثى متخيلة ، بإمكانها أن تجيب هذه الحاجة وتعطي شخصية الذكر الكفاية العاطفية التي كانت تنقصه من قبل . ونتيجة الأحداث المتخيلة تماماً تتضمن انفعالات هذه العلاقة بما فيها من لذة وألم . وبعد مضي سنوات يجد القاص نفسه التجربة التي تخيلها قصته متحققة بالضبط مع نوع المرأة نفسه الذي تخيلته ، سواء أكانت تلك التجربة مقاربة للواقع أم كانت في صورة رمزت إليها القصة رمزاً صحيحاً . وقد نجد في قصة أخرى أهمية ظرف متخيل تكشف عن نواحي ضعف في شخصية متخيلة تتطور من خلال الضمحلل ذاتي إلى تحليل ذاتي . ومثل نواحي الضعف هذه تنتج فيما بعد مثل هذا الاضمحلال والتحلل في القاص نفسه .

ولا يغيب عنى بطبيعة الحال ، وأنا أكتب هذا الجزء ، اثنان من كتاب القصة كانا صديقين لي وهما الآن متوفيان . وفي استطاعتي أن أصف أمثلة مقارنة من بين الأحياء ، وقد قال لي أحدهم منذ وقت قريب : «لنني لن أكتب قصة أخرى — وهذا من سوء الحظ . ولا يستنتج من ذلك إنذار مسبق ، أو تنبؤ ، أو فراسة ، أو إدراك فوق حسي ، ولكن الأمر لا يعدو أن القاص قد اعتمد على انفعال كان يعتقد — واثقاً — أنه جعله حقيقة واقعة ، بينما ظل تصوراً متخيلاً تماماً . إن النماء يكمن في البذور ، والشخصية قدر ، وصدق القصة يظهر أحياناً باستحياء للماضي لينبئ عن الواقع .

ولسنا فى حاجة — لكى ننقل استكشاف جبرية اللاشعور — إلى مناطق جديدة ، فاقبل هنا وفى الفصل الثانى كفى لتصور طبيعة الجبرية الخاصة . وهذه القوى تعمل عملها فى أثناء كتابة القصة . وكذلك لست فى حاجة إلى مناقشة مدى إحاطتها أو تأثيرها فى القوى العاملة الخاصة لسيطرة الكاتب الشعورية ، فامن شك فى أنها جميعاً متصلة اتصالاً وثيقاً بالعلاقة المتبادلة ، وان كنت أشك أن فى استطاعة أحد أن يبين فى أى موضع يتم هذا الاتصال ، وكيفيته ، والبحث التقديرى فى هذا المجال لا فائدة فيه .

ولنعد إلى الشخصية المتجهة إلى سترال بارك .. لقدقلت إذا كان المشهد الذى سوف يحدث هناك بعد وصولها هو الغاية ، فمن الطبيعى أن يكون القاص حراً فى إحضاره بأية وسيلة يراها . وهذا هو أدنى حد لحرية الاختيار ، مادامت كل الإجراءات الفنية من الوجهة العملية (مع استثناء الأوليات التى تفرض سيطرتها مرة أخرى) وغيرها من أجزاء العمليات المطولة التى يستغرقها التفكير فى القصة ، وخلقها ثم كتابتها ، صادرة بصورة واضحة عن إرادة الكاتب . ومع هذا نجد أن شيئاً ينقصه لفرض إرادته ، وهنا نصل إلى نوع آخر من الجبرية ، يختلف عن الآخر أشد الاختلاف . فلو أن القاص لم يفتح المشهد بسهولة مع الشخصية الموجودة فى المنزل ، فلعله يسترشد بما تتطلبه القصة وما يلائمها لكى يوصل الشخصية إلى هناك ، بطريقة ما ، من هذا المدخل أو ذاك . وهذا يتضمن دلالة على ما يلائم القصة ومتطلباتها . وإذا كان المشهد هو الغاية ، فاحدث فيه — من ناحية كيفية سلوك الشخصية وما تشعر به — هو المطلوب . وكل شيء فى العملية النفسية محدد . . والآن بالرغم من أن القاص لا يزال يؤلف الخيالات ، وبالرغم من أن هدف جميع الخيالات التتطابق مع الواقع ، فهو يبتدعها لا ليرضى حاجاته الخاصة ، بل ليرضى متطلبات شخصياته وقصته .

والحقيقة فى حالة الإبداع تكون بمثابة المركز ، ولكنها غالباً ما تهمل .

عند علماء النفس الذين يحللون القصة ، والنقاد الذين يفسرونها لأنها تحدد إمكان تطبيق أى شىء قيل عن القاص شخصياً .

وينبغى أن أكرر مؤكداً أن القصة نظام ديناميكي ، وأن لما منطقها الداخلى ، ووظائفها وحاجاتها الخاصة بها التى ينبغى الوفاء بها . ولناخذ قصة تغلب عليها الحركة البدنية مثل (جزيرة الكنز)^(١) Treasure Island أو (الفرسان الثلاثة)^(٢) The Three Musketeers نجد أن مجرد استحسانها — ولن نذهب إلى أبعد من ذلك — يتطلب أن ما يحدث فى أية لحظة ينبغى أن يكون النتائج الضرورى لما حدث من قبل . فالعداء الذى ثار فى الفصل الثالث ، ينتج عنه قتال فى الفصل الخامس ، يؤدى إلى هروب فى الفصل السابع ، واقتفاء أثر فى الثامن ، وتعميدات فى التاسع ينمو على أثره صراع فى الحادى عشر . وهذه القصة ليست مباينة لقصة « البحث عن الزمن الضائع » .

وتؤكد الروح أن ما يحدث لنا لا يتم عن طريق المصادفة ، « فرحلتنا إلى الأعماق ليست بدون سبب » وصدق القصة يكمن فى ضرورة ما يحدث ، ولهذا يكون القسم الأكبر من عملية الخلق فى كتابة القصة هو تحديد هذه الضرورة . وفرة التفكير فى خلق القصة تتطلب جهداً لاكتشاف الانفعالات والدوافع الصادقة والسلوك ، وكذلك الحدث والتفسير الذى يستتبع هذا الاكتشاف والذى يتم عن طريق التنقيب والتجربة ، والخطأ ، والنقد ، والحذف ، وتحديد البحث إلى أن تحس الشخصيات المتخيلة ، وتصرف وكأنها حقيقة واقعة . وحتى تكون مشاعرها وتصرفاتها مطابقة لطبيعتها كما فهمها القاص ، ومطابقة للظروف التى أوجدها فيها ، ومطابقة للحقيقة فى التجربة الإنسانية ... كما يفهمها . وفى عملية الكشف والبناء هذه لا بد

(١) قصة لمتفلسون نشرت عام ١٨٨٣ . «م»

(٢) قصة لألكسندر ديماس الكبير نشرت عام ١٨٤٤ «م»

أن يظهر القاص أقصى درجات المهارة النقدية الواعية التي يستطيعها مهما تكن العناصر اللاواعية في عقله دائمة العمل بصورة تزامنية . وكتابة المادة المتخيلة ووضعا في صورة وكميات ، مجهود آخر للكشف عن الضرورة ، لإيجاد أفضل طريقة للكشف والبناء خدمة للقارىء . وفيما عدا الأمور الأولية (أو القوية التأثير) نجد أن هذه الفترة — من الناحية الشعرية — حرجة إلى أقصى حد ، أكثر من المرحلة الأولى . ولكن في أى من الحالتين يتطلب الأمر فصل تصرفات العقل العكسية . وفي كلتيهما يحاول القاص أن يبحث عن الشيء الحقيقي والضروري بالتالى ، وأن يتجنب الأمور العرضية والتافهة .

وحين يمر (يتوقف هذا على قدرته ومدى رضاه) على الحاجة التي يكتب عنها ، تصبح خارج نفسه منذ هذه اللحظة . وكل ما أثر فيه قد يغلف القصة بصورة جزئية أو كلية . وإن كان ثمة ضلال لفظي خطر في الوصف بهذه الكلمات ، إلا أن الأمر لم يعد يعنينا هنا بأى حال . لأننا إذا نظرنا إلى القصة التي تصور حادثاً عرضياً على أنها تنبؤ بمصير كاتبها ، فلا بد أن ننظر إلى جميع القصص على أنها تنبؤ بمصائر شخصياتها . وفي سبيل تحقيق ذلك تكون كل صفحة منها تاريخاً . حقاً إن النماذج يمكن في البذور ، والقصة في الحقيقة هي البذرة والنماء .

ولا يمكنني أن أقطع بطريقة مؤكدة أن دارتليان ، وبايت ، وسوان ، وستيفن ديندالوس^(١) الذين رأى القارىء مصائرهم بوضوح ليسوا مبتدعين أنفسهم . فإذا كانوا قد صاروا حقيقيين فهم يخضعون لقوانين وجودهم لا للقاص . وإذا اصطنعنا الحذر فيما نقرره فإننا نقول : إن سيطرة الكاتب

(١) دارتليان بطل الفرسان الثلاثة ، وهو شخصية حقيقية اسمه شاول دى باز (١٦٢٣—١٦٧٣) ، وكثير من أحداث القصة مأخوذ من مذكراته ، وبايت بطل قصة بهذا الاسم لشكسبير لويس تصور حياة رجال الأعمال في أمريكا ، وسوان شخصية في رواية ماريل بروس « البعث من الزمن الضائع » وستيفن ديندالوس يمثل شخصية مدرس في رواية لجيمس جويس « م »

قد تكون في تكيفهم ولكن عملية الحياة من شأنهم ، وقد يمثلون رمزاً ينسب له كما ينسب لهم ، ولكنهم يمثلونه باعتبار أنفسهم . وفي أية لحظة يكون مرجع ودلالة ما يحدث في القصة كامناً فيهم . ابدأ أى قصة — اكتب « نادى يا إسماعيل »^(١) في أعلى الصفحة الأولى — ومنذ هذه اللحظة تجد أن قوة الاستمرار التي تجعلها دائبة الحركة راجعة لها ، فهي تمضي في طريقها وتستمد طاقتها من نفسها .

ولا توجد ظاهرة سيكولوجية قريبة الشبه لهذه الحالة خارج دائرة الفنون ، فالجوهر النفسى يتغير ويشمر حتى يصبح شيئاً جديداً . وابتداء من الآن لن تناول القاص ، بل سوف نجعل اهتمامنا الأول القصة ذاتها : الشخصية ، الانفعال ، السلوك ، الحدث ، — وهى أمور متخيلة ، أو مخزعة ، أو مصنوعة — ولكن مرجعنا الأول سيكون لها دائماً ، فالإظهار ، والضرورة ، والمصير ، أمور تخصها وحدها .

إن الحقيقة تضع حداً للاستدلالات النفسية عن القاص التي لا يوثق بها ، وذلك لأن الشخصيات هى الشخصيات وليست القاص ، وهى تضع حداً للاستدلالات النقدية غير المأمونة ؛ وذلك لأن مهمة القاص أن يكشف ويظهر حقيقة أولئك الناس ، لا حقيقة المجتمع أو الأفكار العامة . وعند الخط الذى يمين هذا الحد يمارد القارىء دخول عالم القصة . فهو لا يهتم بالقاص ، وإذا كان ثمة ما يستنتج خاصاً بآراء معينة ، أو بالعالم ، فإنه سوف يضع الاستنتاج بعد الحقيقة ولن يربط بينه وبينها . إنه يشارك في عملية تمهيدية ، وهو يدخل عالماً تحكمه قوانينه الخاصة ، وتسوده تعليمات صارمة ، ولكنه ارتباط بسكانه وأخذ يسير معهم صوب الموت وكأنه يسير مع أصدقاء .

(١) « نادى يا إسماعيل » هى فى الأصل دراسة قصصية من حياة الكاتب هرمن ملفل
جلم تشارلس أولسون أصدرها عام ١٩٤٧ . « د »

الفصل الخامس

الكاتب وقصته

قال هنرى ثورو (١): «توجد أسرار كثيرة فى صناعتى أكثر مما توجد فى غيرها، ومع ذلك فهى لا تبقى طواعية، وهو يطلب من كل كاتب قصة بسيطة وصادقة عن حياته الخاصة، وليست مجرد ما سمعه عن حياة الآخرين، حكاية كالتى يبعث بها المرء إلى ذوى قرباه من بلاد بعيدة، وسوف تبدوا له كأنها حدثت فى بلاد بعيدة لو أنه عاش صادقاً». ولهذا يبدأ فى كتابة سرد مبسط، ومخلص لحياته الخاصة فيقول: «لقد فقدت منذ وقت طويل كلب صيد، وفرساً أشقر، وجمامة، وما زلت أبحث عنها. وما أكثر السياح الذين تحدث إليهم عن هذه الأشياء، واصفاً الطرق التى سلكتها والنداءات التى تعودت أن تسميها عنها. وصادفت واحداً أو اثنين سمعا صهيل الفرس، بل شاهداً الجمامة تختفي وراء سحابة، وقد ظهر عليهما الاهتمام باستعادة ما فقدت. وكانهما نفسيهما فقدتا هذه الأشياء». وينبغى للقصاص الآخرين أن يواجهوا طلب «ثورو»، فهو حر فى إبداء رأيه.

لقد رأينا بعض العمليات الحادثة فى وقت الإبداع، ولعلنا قد أشرنا إلى بعض المباحث القصيرة فى الحدود التى تتضمنها، وقد رأينا ما يكفى

(١) هنرى دافيد ثورو (١٨١٧ — ١٨٦٢) شاعر وكاتب مقالات أمريكى تنلب الفردية على تفكيره، قضى عامين فى كوخ بجميرة وولدن وأصدر كتابه عن تلك الفترة (جميرة وولدن) ١٨٥٤، ومن مؤلفاته الأخرى رحلات ١٨٦٢، كيب كود ١٨٦٥، أمريكى فى كندا ١٨٦٦.

لأننا نؤكد من أن معظمها بعيد عن الاستقصاء ، وقد بلغنا في بحثنا مرحلة نجد معها أن عدم استقصاء عملية الإبداع عقبة في طريقنا ؛ إذ ينبغي أن تكون خطواتنا التالية بحث القوى التي نحيثها ، والتي تقوم مترابطة بتحويل تجربة الكاتب إلى تجربة قصصية . وما يدعو للأسف أن عملية التحويل تتم بحيث لا ترى كالتألمة التي تختفي في السحاب .

وكل المحاولات للمروفة لحل المشكلة سلبية وبعيدة عن الحقيقة ، في حين لا يوحى بالثقة إلا الحل الإيجابي . والمعالجة الفنية لعلماء النفس إيجابية دائماً ، ولكنها حين تطبق على القصة تصعب السيطرة عليها . وذلك لأنك لا تستطيع أن تحلل كتاباً متخيلاً نفسياً ، فصاحبه غير موجود ، والكاتب لا يجيب عن أسئلتك ، وأنا لا أقول إن وظيفة آراء التحليل النفسي في القصة من شأنها أن تقدم شروحات ممتازة ، ولكن من الممكن الاعتماد عليها في الحدود الثابتة الواضحة تماماً ، وإني لأشك في النتائج التي نحاول أن نتناولها الكاتب عن طريق أعماله ، وذلك لوجود عقبات كثيرة تعترض الطريق . فهناك حقيقة أن القصة لها مقتضياتها الخاصة مما يحرف الاستخبارات عن القاص . وشبوع السيرة الذاتية الذي اشرت إليه يؤدي إلى تحقيقات غير مأمونة . فحينما يعالج المحلل النفسي مريضاً حياً ، يضطر إلى تتبع الحقائق الموجودة في حياته من خلال الأكاذيب ، والابتداعات . وألوان الخداع ، ومظاهر المرض ، وأساليب التحوير ، والأشياء المنتثرة التي تعبر عن المقاومة ، والتي تحتاج إلى عدة سنوات حتى يمكن اصطياها — ولكن القصة في حد ذاتها مقاومة لا يمكن التغلب عليها . ونحن مضطرون أن نأخذ في اعتبارنا النتائج غير المؤكدة عن كيفية عمل عقل القاص الذي صمم وحده على أساس القصة . والتحليل النفسي — سواء أكان محترفاً أم هاوياً — قد يقع في أخطاء جسيمة ولا سبيل للتأكد من نتائجه .

وما لا شك فيه أن وجود نقص في الأجهزة اللازمة يدفعنا إلى استخدام

ما يشابهها عما يكون في متناول اليد ، ولا أجد مناصاً من ذلك إلا أن أجرى بحثاً يبنى على الوهم وفقدان السيطرة . وقد أجريت بالفعل بحثاً بهذه الطريقة عن تحول التجربة الشخصية للكاتب منذ أثمرت في مخطوطات مختلفة حتى استحالَت إلى قصة في النهاية ، ويتطلب ذلك بعض الشرح .

كنت مسئولاً لمدة ثمان سنوات عن النشر في مؤسسة صمويل . كلمنس ، وكنت أشرف بصفة خاصة على كل إنتاج مارك توين (١) الذي لم ينشر بعد ، بالإضافة إلى مخطوطات كتبه التي نشرت . وكان عملي الأول أن أنظم الكثير منها وأجمعها من الركام الذي خلفه لي سلفي ، حتى يبدو وكأنما غسها في برميل وأخذ يقلبها بمجرقة . وهذا الجهد الآلى هو الذي قادني إلى الشك في أن تكون المخطوطات التي تناولتها في كتابي ذات دلالة . وحينما رتب الأوراق قضيت عامين في دراسة مجموعة هذه المخطوطات ، متبعاً ما فيها من إشارات وعلامات من خلال بقية أعمال مارك ، ومن خلال تاريخ حياته ، ومطبقاً عليها الوسائل المنهجية والنفسية بقدر ما استطعت .

وفي النهاية رأيت أن فصلاً من تاريخ حياة مارك توين قد أعيدت روايته بصورة مشوهة ، وأن جزءاً من كتابته قد أصبح مستغلقاً على النقد . ولم يخطئ هـ ألبرت بيجيلوبين (٢) تقديره لأهمية هذه المجموعة من المخطوطات

(١) صمويل لنجهورن كلمنس هو الاسم الحقيقي لمارك توين (١٨٣٥ — ١٩١٠) وهو كاتب أمريكي له إنتاج غزير منه : مغامرات توم سوير ١٨٧٦ ، ومغامرات هكليري فين ١٨٨٤ وبروى فيها ذكريات طفولته ، وكتاب رحلات (منقول في الخارج) ١٨٧٩ ، والحياة في نهر المسيسيبي ١٨٨٣ ، وأمريكي من كونكتيكت في بلاط الملك آرثر ١٨٨٩ . وقد اتبنته حالة من اليأس في أواخر حياته انعكسها بعض كتبه مثل الرجل الذي أفسد هيدلبرج ١٨٩٩ ، من هو الإنسان ١٩٠٦ . د م

(٢) كاتب سير وتراجم أمريكي (١٨٦١ — ١٩٣٧) ، وله عدة روايات منها : الطريق الأبيض الكبير ١٩٠١ ، وكان صديقاً لمارك توين وكتب ترجمة لحياته في ثلاثة أجزاء (١٩١٢) هي التي يشير إليها المؤلف ناقداً . د م

لخسب ، بل إنه لم يفهمها على الإطلاق ، وهو يذكّر بعضها ويخصص قليلاً من العبارات لوصف اثنتين أو ثلاث منها في تسامح من يرغب في القول بأن أى كاتب عظيم قد تصدر عنه أحياناً آراء مخيفة ، بل يكتب كتابة سيئة ولم يستقر في فهمه أن هذه المخطوطات تؤلف معظم الإنتاج الأدبي القوي لمارك توين .

وبعد أن أجهدت نفسي في دراسة المخطوطات ، كتبت المقال الذي أعيدت كتابته في هذا الكتاب ، ونشرته بعنوان « رموز اليأس » ، وذلك ضمن كتاب يسمى « مارك توين يعمل » الذي تضمن أيضاً بحثين عن قصتيه « توم سوير » و « هكلبرى فين » . ولم أكتب المقال في هذا الكتاب للتذكّره ، ولكن أهمية وجوده سوف تكون أمراً واضحاً . ونظراً لأنه يركز القول في مارك توين بالإضافة إلى المشكلة التي نعالجها الآن ، لهذا سنجده فيه موضوعات أكثر مما نحتاج إليه هنا . ولكنني سوف أُنَبِّهه كاملاً فيما عدا الصفحة والنصف في أوله ، وقد أشرت إلى مضمونهما في تلك الملاحظات .

لقد أُنذرت قارئى بأن ماسيطالعه ليس قاطعاً ، وإن كنت على يقين من أن تفكيرى مدعّم بأكمل توثيق يمكن أن يوجد في كتاب آخر لقاص من الدرجة الأولى . والوثائق لا تشمل المخطوطات التي وصفتها هنا لخصب ، ولكنها تتضمن قدراً كبيراً يوجد في أوراق مارك توين ، ومذكرات كثيرة له غير منشورة (قال « بين بلاتدلى » في مقدمته لكتاب (مذكرات مارك توين) إنه ينشر المذكرات كاملة ، ولكنه لم ينشر في الواقع غير خمسين في المائة من محتوياتها) وخطابات مارك توين وغيره التي لم تنشر ، وكثير غير ذلك مما لا أجد داعياً لتفصيله ، ومن يهنا يضع مخطوطات ليست لمارك توين ، أحس ضرورة تجنب وصفها . والسنوات التي قضيتها في الدراسة والإشراف على النشر والكتابة عن مارك توين منحني القدرة على البحث . وأخيراً أطلع ديكسون ويكتر الذي خلّفني في عملية النشر على

المادة كلها بطريقة استقلالية ، وكان الفصل الذى كتبه عن مارك توين فى كتابه الذى نشره حديثاً بعنوان « تاريخ الأدب الأمريكى » متفقاً معنى فى النتائج نفسها .

وينبغى أن أشير إلى أن مارك توين قد لا يكون أفضل قاص من النوع الذى يخدم غايتنا ، وقد يمكننا أن نركز المشكلة التى نعالجها الآن بطريقة أكثر حسماً إذا كان القاص مثل « هنرى جيمس » ، أى أن تكون لديه بعض القدرة على نقد وتصحيح عمله . ولكن مارك كان يكره المراجعة . وثار بسببها بطريقة أكثر حدة من « كينيث روبرتس » ، وقد تغلغل عن الجزء الأكبر منها لوليام دين هويلز^(١) ، أو أى شخص آخر يستطيع أن يصلح نصه . ولانجد كتاباً من كتبه الرئيسية قد مر بحلة الكتابة الثانية كما يمكن أن نسميها . وهذه المراجعة التى يقوم بها غيره لم تكن تستغرق أكثر من بضعة أيام ، تتخللها خطابات تصل إلى درجة الغليان يرسلها إلى « هويلز » يتحدث فيها عن استبعاد العبارات والفقرات ، والإغارة فى قسوة على الجمل المفردة . وسوف أتناول هنا من حياته حتى الفترة التى كتب فيها مخطوطاته (ولكننى لن ألتبعها كما سيتضح فيما بعد) . وكان يرى أن أية محاولة لإعادة كتابة شيء فرغ منه تسمى أنه لم يفعل بما كتبه . لقد كتب أحسن مآلديه — شأن الكتاب جميعاً — فيما عدا قلة يصططعون لأنفسهم حرية واسعة — عندما كان ما يكتبه متصلاً بأعماق نفسه ، ولكنه لم يحسن الكتابة (فى القصة) عن أى شيء آخر ، على النقيض من القصص من هم فى مرتبته . ومن العجيب أنه لا يستطيع أن يدرك أى فرق فى الجودة بين أعظم أعماله وأدناها ، بل إنه فى الحقيقة ، كثيراً ما يظن أن أدناها خير من أعظمها . وأخيراً فإن القصة التى كنت بصدد رصد نموها وتأليفها

(١) (١٨٣٧ — ١٩٧٠) كاتب أمريكى خصب الإنتاج فى الصلة الطويلة والقصيرة والتراجم والمسرحيات وله دراسات نقدية كثيرة «م»

من النوع الخيالي ، في حين نجد أن من الأفضل — لخدمة ما نرى إليه — اختيار قصة واقعية حيث تتحول السيرة الذاتية إلى تجربة واقعية .

وينبغي للقارئ أن يمي هذه الحقائق ، وهي في مجموعها ليست خسارة على أية حال ، فمارك توين ضعيف القدرة على تحويل الكتابة التي عبرت عن نفسه الغريزية ، مما يجعل للملاحظات عن تحويل التجربة مزيداً من الصحة أكثر مما يتاح لها لو أنني كنت أفكر في أشياء خاضعة للتوجيه النقدي التام . كذلك فإن ما ينتج عن التجربة التي هي موضع دراسة هنا هو خيال يبذل عوناً جديداً وقوياً لإحدى النقاط الأساسية التي تحدث عنها من قبل (١) .

لقد نشر كتاب «أمريكي من كونكتيكت في بلاط الملك آرثر» ، في ديسمبر عام ١٨٨٩ . وهو آخر ما كتبه مارك توين ، مما نعتبره بالتأكيد من خيرة أعماله .

وقد صادف نشره وقتاً مناسباً ، فقد كان مارك توين في ذلك التاريخ أشهر وأحب كاتب في أمريكا وفي العالم أيضاً . وكان في قمة السعادة الشخصية ، وذلك لأن كتبه لم تكسبه شهرة واسعة في العالم بحسب ، بل أفادته ثروة طائلة أيضاً . وكان زوجاً لسيدة فاتنة ، وأباً لثلاثة أطفال طرقات ، وسيداً لبيت اشتهر بكرم الضيافة ، وبأنه مركز للأصدقاء . وكان صديقاً لمشهورى الرجال والنساء في عصره ، مبعجلاً ، موضعاً للثناء ، مقصداً للناس ، محبوباً في النطاق العالمى . وكانت حياته مرفهة حتى وسيمته بأنه حبيب الآلهة ، وقد

(١) الجزء التالى من هذا الفصل هو مقال «رموز اليأس» فيما عدا الصفحة الأولى ونصف الصفحة التالية . وقد أعيد طبعه من كتاب «مارك توين يعمل» (١٩٤٢) بإذن من مطبعة جامعة هارفارد .

جعل ذلك - بالإضافة إلى روعة تخيله - أكثر من شخص يراه مغترباً غامضاً قد أتى من مكان خارج النطاق الأرضي . وقد صار صبي الغاية ، والبائع المتجول ، وقبطان نهر المسيسيبي ، وعامل منجم الفضة ، وبوهيمي سان فرانسيسكو ، من عظماء الرجال في العالم ، إذ كان كل منهم بطلا لقصة أكثر إثارة من أحلام نوم سوير .

وأول ما ينبغي الاهتمام به هي تلك السلاسل من النكبات التي توالى على مارك في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين . وكان قبل ذلك بسنوات قد أنشأ شركة نشر خاصة لنشر كتبه . وقد افتتحها لينشر مذكرات الجنرال جرانت (١) ، ثم احتاج التوسع في العمل إلى إدارة أفضل مما كان يستطيع مارك توين أن يفعل ، وأفضل من إدارة من عينهم لهذا الغرض . ومن ثم اضطربت المؤسسة وساءت أحوالها . ونتيجة لتجميد الديون في أزمة عام ١٨٩٣ وضعت تحت الحراسة . وكان من الممكن إنقاذها ، إلا أن الحسارة قد استصفت ثروة مارك وثروة زوجته أيضاً . وكان مارك دائماً مغامراً ، فقد وضع ما يقرب من ربع مليون دولار لتطوير اختراع كان يأمل أن يجعل منه مليونيراً ، وكان هذا الاختراع هو آلة «بيع» نصف الحروف ، ولم يكن هذا الحلم العظيم مستحيلاً إذا وضعنا في اعتبارنا الملايين التي جمعها «مرجنهيلر لينوتيب» . ولكن آلة مرجنهيلر نجحت حيث فشلت آلة «بيع» . وجرت مارك توين معها إلى القاع في الوقت نفسه الذي أعلن فيه إفلاس شركته للنشر . يضاف إلى ذلك أن هذه السنوات نفسها قد شهدت تحولا غربياً في شخصية «جين» صغرى بناته ، ثم انكشف هذا السر الرهيب بانكشاف الحقيقة المؤلة ، وهي أنها مريضة بالصرع . وفي خلال تلك السنوات أيضاً اعتلت صحته التي كانت دائمة التقلب ولكنها كانت جيدة في

(١) يوليس سمون جرانت (١٨٢٢ - ١٨٨٥) القائد العام لقوات جيش الاتحاد في الحرب الأهلية والرئيس الثامن عشر لولايات المتحدة الأمريكية «م»

عموما . وقد عذبه الالتهاب الشعبي الذى لم يغادره قط ، كما عذبه آلام الروماتيزم التى ورثها فى صدر شبابه ، وأصيب بعزل أخرى كانت نتيجة لما يتعرض له من مجهود عنيف .

وهكذا كان مارك توين فى عام ١٨٩٥ مغلسا ، عليلا ، أقل من الستين بأربعة أشهر ، ولهذا بدأ جولة لإلقاء محاضرات فى أنحاء العالم ، ليدفع ديونه دولارا بدولار ، وقد صحبته زوجته وإحدى بناته ، وتركوا فى أمريكا الابنة الصغرى ، وكذلك الكبرى «سوزى» التى كان يحس مارك أنها قريبة إلى عقله وروحته . وبعد انقضاء عام ، انتهت الرحلة المضنية فى لندن ، وكان على البنيتين أن تلحقا بالأسرة هناك ، ولكنهما لم تفعلوا إذ توفيت «سوزى» بعيدا عن والديها إثر إصابتها بالتهاب سحائى . ثم بدأت زوجة مارك فى الأشهر التى تلت ذلك تذوى من علة أملت بها ، واستمرت كذلك فى الأعوام الثمانية التى بقيت لها من حياتها .

لقد انقلبت الآلهة على حبيها ، ومثل هذه التكبكات ربما أفضت بالمرء إلى الجنون ، ولن تعجب إذا هوى مارك توين على أثر هذه الضربات . وتلك كانت هى الحقيقة ، فقد عاش قريبا من الحد الوهمى الذى يفصل بين العقل والجنون . وهناك فقرات تعبر عن معاناته فى أوراقه التى لم تنشر ، تظهر بوضوح إلى أى مدى من العنف كان غشاء العقل مشدوداً ، حتى يقرب أن يحطم قلب القارئ . ولكننا لانهم بحزن الكاتب باعتباره إنسانا ، بل بأثره فيه باعتباره فناناً .

فن الواضح ومن الطبيعى أن مثل هذه الأحداث لا تحدث للإنسان دون أن تحدث للفتان أيضاً . وهكذا أفلس الرجل الغنى ، وتمرضت زوجته وبناته لخطر الفقر . وهبط الرجل الواسع الشهرة من مكانته العالية هوناً . ما — لابد أن هذا ما بدا للنفس المعذبة . وقد ظل مارك توين يحمل فى قلبه

دائماً بقايا شعور بالهوان ، وتغيرت بالتالى صورة نفسه ، فبهذه الضربات التى انهارت عليه جعلت منه شيئاً آخر يختلف عما كان عليه — أو على الأقل شيئاً آخر لم يألف وجوده هو نفسه . ومركز الإنسان فى العالم ، ونجاحه المتعدد ، وشهرته العامة ، كل ذلك كان مرتبطاً بنفسه ، فإذا أصيب واحد منها أصيب الجميع ، وأصابت صورة نفسه الدينية . بل إن موهبة الكاتب مرتبطة بهذه الصورة . والحقيقة أن عمل الإنسان هو حياته بالمعنى النفسى العميق ، أو حتى بالمعنى البيولوجى . ويمكن القول بأن مصادر موهبته جزء متلازم من إحساسه الكلى وشخصيته ، بل وقوته ، وذلك واضح تماماً . والأذى الذى يصيب المرء لا بد أن يؤذى بالضرورة هذا المستوى العميق للقوة الشخصية ، فيكون ضربة لرجوله .

وإذاء الصورة الداخلية للرجل يصيب مظهره الخارجى بالتالى ويعطل عمله أيضاً . وفى المناطق المظلمة حيث تمتد جذور الحياة يصعب تمييز الروح المهددة بسهولة بين أجزاء وأعضاء الشخصية . وإذا تعرض جزء منها للخطر يدرك العقل المعتم أن جميعها أصبحت فى خطر .

وكل ذلك إنما هو مجرد الجزء المعروف من التجربة ، وتذكرها ينبغى أن نتوقع سلسلة من المصائب التى تؤثر بقوة فى كتابة مارك توين. وتذكر أيضاً أن طبيعة الكتاب أن يبدعوا قهم من مواد حياتهم ، ولهذا ينبغى أن نتوقع فى كتابته بعض المكابرة فى منازلة الكوارث . والفن هو بنود الهدنة الموقعة مع القدر ، أو إذا أردت تعبيراً أدق : الفن تجربة محدودة ، أو تامة ، أو خامدة ، أو ناجحة .

كان ذلك فى يوليو عام ١٨٩٦ حين انتهت جولة المحاضرات فى لندن . وقد درت المحاضرات — بالجهد — المال الكافى لتغطية ديون مارك إلا القليل ، وبقي أن يؤلف كتاباً عن رحلته « تتبع خط الاستواء » ليكمل عمله . وقد

توفيت «سوزى» فى أغسطس عام ١٨٩٦ بينما بدأ تأليف كتابه فى أكتوبر . وقد كتب إلى صديقه تويشل يقول :

« إننى أعمل ، ولكن لأجل العمل ، ولتبيد الآسىء المائل . إننى أعمل طوال النهار ، فتختفى المتاعب حين الجأ إلى هذا السحر ، ولكن هذا الكتاب لن يقف طويلا حائزاً بينى وبين المتاعب ، ولكن ذلك لا يهم ، فلى كثير من المؤلفات التى لم تدون والتى تحتاج إلى الكتابة لبقائى ، ولن تزيد الراحة بين نهاية هذا الكتاب وبداية كتاب آخر على ساعة واحدة . »

وهكذا كان يعتمد على العمل ، على الكتابة ليفرق حزنه فيها ، حزنه على وفاة «سوزى» ، ولكن إلى جانب هذا الهدف الذى يبعث على الرثاء ، ألا نجد شيئاً آخر ؟ يبدو لى أن هناك إشارة إلى ما سوف يتضح فيما بعد ، فشعوره بالحاجة للكتابة كان يبرر وجوده باعتباره كاتباً ، وذلك يصلح من شأن الصورة التى حالت . لقد كان مضطراً إلى الكتابة ، وكان واقعاً تحت ضغط شديد .

وكتابه (تتبع خط الاستواء) من أحمق كتبه ، وكانت كتابته من أشق ما يمكن ، بل كانت عملاً مزيجاً . وقد ثار لاضطراره لكتابته بدافع الحاجة إلى المال ، كما ثار لهذا التبع الذى لا معنى له ، والذى كان جزءاً من الحياة العديمة المعنى . فموت سوزى أصبحت الحياة فى نظره لا معنى لها اللهم إلا الخسارة والفسوة . ولكنه استمر فى الكتابة حتى كان يوم ١٣ أبريل عام ١٨٩٧ فكتب فى مذكراته : « لقد أنهيت كتاب اليوم » ، ولكنه احتاج إلى إعادة ترتيبه ، وفى ١٨ مايو جاء فى المذكرات « انتهى الكتاب مرة أخرى . » وتلك ذلك بضع صفحات فى المذكرة تحكى قصة سوف أرويها بعد قليل . وفى ٢٣ مايو ، أى بعد انقضاء خمسة أيام على الانتهاء من الكتاب ، جاء فى المذكرات : « كتب الفصل الأول من القصة السالف ذكرها اليوم . »

وهكذا كانت فترة الراحة بين السكتين أطول من الساعة التي تقبأ بها في حديثه لنويشل ، ولكنها لم تطل كثيراً .

وهذا الفصل الأول بدأ مارك سلسلة من التجارب والسقطات التي سوف تكون موضع بحثنا . كما بدأ أيضاً تجارب وسقطات أخرى بعيدة الصلة عن الأولى . وقد كشفت الأشهر التالية عن رجل يكتب وهو أسير القلق ، مسوقاً إلى الكتابة ، مدفوعاً إليها - رجل مضطر إلى الكتابة « لتبديد الآسى » ، ولكن لا يزال أمامه الكثير لإصلاح الموهبة المتأججة ، وإصلاح صورته الشخصية . ولكن هذه الحاجة الملحة للكتابة لا تلبث أن تتعثر وتتحرف عن غايتها ، وتبدو خيالا لا غاية له ، بل إنها أخفقت بصورة دائمة .

وقد كتب مارك إلى هوبلز يقول : « إننى لا أستطيع أن أعيش الآن بغير كتابة ، فانا أدفن نفسى فيها حتى أذنى ساعات طويلة ؛ ثماني أو تسع ساعات في الجلسة الواحدة أحياناً ، وهذا يبين لنا ناحية الاضطراب ، كما أننا نستطيع أن نلحح الإخفاق فيما كتبه إلى هوبلز في أغسطس عام ١٨٩٨ بعد خمسة عشر شهراً من كتابة مذكراته الأخيرة : « لقد بدأت في الصيف الماضي ستة عشر مشروعاً خاطئاً - ثلاثة كتب وثلاث عشرة مقالة - ولم أتم إلا اثنين صغيرين ناجحين في ألف وخمسمائة كلمة ، وذلك من بين أكوام وأكاداس كتبت في دأب واستغرقت عملاً مضنياً ستة أسابيع . ولكن الحقيقة كانت أخطر مما تظهره لنا هذه اللوحة ، لأن العجز عن كتابة مالا يزيد في المتوسط على موضوعين صغيرين من ستة عشر موضوعاً بدأها قد بقي أثره أطول مما يظن ، فقد استمر خلال أعوام ١٨٩٨، ١٨٩٩، ١٩٠٠ حتى عام ١٩٠٤ ، والحقيقة أن الأعمال التي أتمها منذ عام ١٨٩٧ حتى نهاية حياته تمثل قدراً ضئيلاً من الأعمال التي بدأها . ومنذ عام ١٨٩٧ وما تلاه خلف مارك توين عدداً وفيراً من المخطوطات في أوراقه التي بدأها

بشجاعة تامة ، ثم توقف عنها بعد بضع صفحات في بعضها ، وفي بعضها الآخر بعد مئات الصفحات التي يتضح فيها الجهد العنيف . وقد أصبح من المؤكد الآن أن مارك كلما تقدم في السن لم يقصد أن ينتهي من إحداها ، بل إنه بدأها لمجرد التسلية ، أو ليسجل ملاحظة عابرة أو فكرة ، أو لينطلق من إسهالهم عن طريق العلاج الوحيد الذي كان في قدرته أن يعتمد عليه . ولكن قسماً آخر من المخطوطات — وبخاصة تلك التي تناولها — قصد أن يتمها بإصرار ، وكان مضطراً إلى الرجوع إليها فترة بعد أخرى ، معدداً فيها ، محاولاً أن يبدأها بدايات جديدة أو يجعل فيها مجموعة أخرى من الشخصيات ، أو يضمها شكلاً آخر ، أو نتيجة جديدة ، أو معنى ، أو مغزى آخر — ولكنه يمضي في كتابتها ، مجدداً نفسه ، محاولاً أن يصل بها إلى نهايتها . وهكذا أخذ يتردد عليها من وقت لآخر ، ولكنه أخفق في إتمامها .

ويبدو لنا الآن هذا الإخفاق مثيراً ، ولا بد أن يكون له معنى . فن الضروري وجود سبب معقول لتكرار فشل فنان متمرس ، تعود أن يكتب طوال حياته ويمرّز نجاحاً ملحوظاً . صحيح أن مارك توين كان دائماً يخضع لحماسته ، وكانت حماسته قصيرة العمر ، حتى يبدو من الطبيعي أن يبدأ قصصاً قصيرة ثم لا يعنى نفسه بإنهائها بعد أن يبذل فيها جهداً شاقاً ، ولكن الشيء الغريب تكرار الفشل وصيرورته عادة في الوقت الذي حاول فيه أن يكمل تلك القصص ، ولكنه أخفق دائماً بالرغم من أنه حاول مراراً بقوة الدافع الذي استبد به ، واستمر يعاود النظر فيها . وليس هناك لإخفاق بلا سبب أو معنى ، ولكن من الواضح أنه ارتبط ارتباطاً كاملاً بالطاقات الأساسية في شخصيته .

وتأتى نهاية بحثنا في عام ١٩٠٥ ، ولكننا سوف نهتم كثيراً بما كتبه في العامين ونصف العام عقب كتابة مذكراته في ١٨ مايو عام ١٨٩٧ . ففي خلال تلك المدة كتب كثيراً ، وعندما أقلب المخطوطات بين يدي ، محاولاً أن

استنتج ظروفها ، كثيراً ما أقول لنفسي إن من المستحيل أن تنتهي هذه المخطوطات جميعاً تلك الفترة ؛ إذ لا يتصور أن يكتب إنسان بهذه الكثرة . ولكن تلك هي الحقيقة التي يثبتها مخطوط إثر مخطوط بأعدادها الضخمة ، وكلماتها التي تصل إلى مجموع كبير . لقد كتبها حقيقة في خلال تلك الفترة ، كما كتب مقالات أخرى وفصولاً تصويرية (اسككشات) ، ومذكرات ، ومقالات صحفية نجح في استكمالها ونشرت ، ولكنه لم يستطع أن يتم كثيراً من المخطوطات .

ومن الواضح أن القوة التي كانت تدفعه للكتابة قاسية عنيفة . ولا يستطيع أن يكتب بهذه الكثرة إلا رجل تنقمه الشياطين . وإذا فكرنا في بأسه الدفين ، وكيف أن هذا اليأس قد نما وانتشر حينما دفع شيئاً فشيئاً إلى إدراك عجزه عن إتمام ما بدأه . وقد تخلى عنه إبداعه ولم يعد يستطيع أن يحل المشكلات العادية في التركيب أو التكنيك ، وما كان عاجزاً عن دفع أي شيء إلى نهايته . وإذا نحينا المخطوطات جانباً ، وجدنا مجلداً مبغراً يصور محتته وعذابه الطويل المؤكد . وفي الساعات المظلمة التي اعتادت أن تتنابه منذ وفاة «سوزي» ، كان يصارع سرّاً أفظع أنواع الخوف التي يمكن أن يحسها إنسان : الخوف من أن تكون موهبته قد نصبت ، وشعلته قد انطفأت ، ومكانته الأدبية قد انتهت . وهذا الخوف سم يسرى في طريقين وينتشر ليقوى السم الذي أحدثه . لأن فشل الفنان لا بد أن يصيب شخصيته وقدرته ، وهاتان الناحيتان قد تعرضتا لانحسار خطير بسبب المحن التي أشرنا إليها . ومن الطبيعي أن تصدرا عن تلك المحن ، أو على الأقل تؤثر في حركتهما . وقد يشك بعض الناس في أن عجزه الطارئ يرجع إلى ما تعرض له من أذى ، أو أن هذه السقطات الأدبية نبعت من الإحساس المعقد بالفشل الذي تولد فيه .

وكثير من أكرام تلك المخطوطات يجري على غير هدى ، وسوف

أنقاضى عن تلك الناحية وأضع فى اعتبارى ما يبدو أن له معنى فى النهاية . وأول تأكيد لما ذكرته من الأذى يتمثل فى محاولات مارك الاستفادة مرة أخرى من الصبيين اللذين منحهما الخلود فى قصته البديعتين . واللذين إستخدما مرة أخرى فى خلال فترات القلق فى أوائل التسعينيات فى قصتين أقل شأنا هما : «توم سوير فى الخارج» Tom Sawyer Abroad ، و «توم سوير المخبر» Tom Sawyer Detective . وهكذا أعادهما للعمل مرة أخرى حيث أشركهما فى مؤامرة طويلة من اختراع توم أشد تنافيا مع العقل وأكثر كآبة من تلك التى حولت الجزء الأخير من قصته «هكلبرى فين» إلى شذوذ بلا قاعدة . إنه يخلط بين القصة الخيالية والارتجال الفاحش ، وهذا الخلط أحقر من أن يبدأ به قصة إذ سرعان ما تصير عملة . وهى فى عمومها بلا بنيان ، وتحرك بلا خطة بقوة الارتجال المغموم الذى يصبح أكثر آلية وبعداً عن الواقع كلما استمرت ، بل هى سخيصة ، جافة ، لا توجد بها جاذبية الأصالة ، وقد خلت تماماً من فن مارك ، بل إن ما يبرز فيها من حقيقة واضحة أن أسلوبها النثرى لم تكن فيه أى حياة .

وما يبعث على الرثاء أن نجد كاتباً عظيماً يستنى وهو فى حالة يأس من الأعمال التى سبق أن خلدها . وهذا الجهد لتكرار ما سبق أن كتبه وهو فى ذروة قوته واستعنته بأشباح من قصصه الأولى يظهرنا على قوة خوفه من أن تكون مقدرته قد تخلت عنه . وما يبعث على أشد الرثاء أن المجهود الذى كان من المفروض أن ينقذه لم ينقذه ، لأن الكتاب الذى يقلد الكتب العظيمة تقليداً تمكياً يسقط . وقد كان ينبغي له أن يتأكد من حقيقة طبيعة الجهد الذى يبذله . ومن المؤكد أن فشله لم يكن خافياً عليه ، ولم تكن هذه المخطوطة هى الوحيدة التى حاول أن يستخدم فيها الصبيين ، كما سوف نرى ، كما لم تكن «هكلبرى فين» و«توم سوير» القصتين الوحيدتين اللتين اعتمد عليهما لمساندته ، بل نجد - فى كثير من أعماله التى لم تتم فى تلك الفترة - تياراً خفياً من قصصه الأخرى ، وبالأخص «ويلسون الغبي» Pudd'nhead Wilson . كما نجد

أنكاراً وحيلًا ، وموضوعات ، وطرق معالجة من التي وجدها مؤثرة في أيام مجده ، ولكنها لم تعد كذلك عندما اشتدت حاجته إليها .

وفي هذا الوقت أيضاً بدأ « مارك » يفكر جديداً في كتابة تاريخ حياته . لقد كتب أجزاء منه من قبل وخاصة ما يستفاد من نشره للذكرات جرائد التي يتضمنها المجلد الأول من الأجزاء المنشورة . ولكنه كتب الآن عدداً قل أو أكثر من الفصول التصويرية (الاسكتشات) المرتبة ، وانتوى أن يجمعها في كتاب . وكتب صفحات من التعليقات ، استعداداً لها ، تتضمن قوائم بالأشخاص ، وصوراً لشخصيات ، ونقاطاً لحوادث مثيرة أو مهمة ، أو مسلمية . وهذه المدونات تتخلل جميع المذكرات التي احتفظ بها في تلك الفترة . وجمعا في كتاب واحد يبرز خطة شاملة من ورائها ، وتوجد أربعون صفحة في كتالوج عن سكان هانيبال^(١) تعتبر مناسبة تماماً لكتابة تاريخ حياة حقيقي .

ومن هذه المواد كلها المتصلة بتاريخ حياته ، نجد الجزء الأكبر يتعلق بفترتين من حياته ، والمذكرات المبهثرة تشمل سنوات كثيرة من حياته ، ولكن معظمها تتناول إما ابنه المتوفاة سوزى ، وإما هانيبال ، حيث كانت طفولته . وفي أحد الفصول الطويلة من مذكراته يصور التفاصيل المؤسفة لمرض سوزى وموتها ، ويتشوق لطفولتها بما فيها من سذاجة ومصادفات تبعث على الرثاء ، كما يتحدث عن أمل حياتها ، وبغيمه فقدها ، وقسوة موتها . ومن المحقق أنه كان يريد أن يصنع من هذه المذكرات قصة حياة سوزى ولكنه لم يستطع إتمامها ، وكان يأمل أن يعود إليها بعد سنوات ، وبوسع لها مكاناً في سيرته الذاتية ، ولكن كان لديه الكثير ليقوله عن هانيبال والأصدقاء والجيران في كليمنس أكثر مما لديه عن سوزى .

(١) هانيبال : مدينة في ولاية ميسوري تقع على نهر الميسيسي وهي التي نشأ فيها

ولكن ما أهمية هذه الحقائق بصدد بحثنا هنا؟ إنها ذات أهمية كبرى؛ وذلك لأن عقله — في وقت عجزه وفشله — كان يعمل بدأب على استرجاع ذكريات طفولته، وليست ذكريات موت ابنته فحسب. ونحن نعلم من كتبه أن طفولته كانت عصره الذهبي، وأن هانيبال جنته المفقودة أو أنشودته الخالدة، لا يسبب طفولته فحسب، بل لأنها مسقط رأسه أيضاً، وكانت تمنى له السلام والسعادة والوفا. والأمن بصفة خاصة. وفي الوقت الذي تحطم فيه، ولم يكن بقادر على إحداث تغيير في صورته، زراه يعود إلى السنوات الساقطة والمكان القديم، حيث يستشعر الأمن وسندرك الآن سبب ذلك.

وفي ذلك الوقت بدأ يكتب ما أسماه الإنجيل البشري، وكان قد ألقى منذ عشرين عاماً أو تزيد بحثاً عن الجبزية الفلسفية بناد في هارتفورد. وقد بدأ عليه من حين لآخر أن الفكرة أخذت تؤثر فيه. والآن بدأت فجأة تتطلب تفسيراً، وظلت كذلك حتى مات. ونجد قدراً كبيراً من أوراق مارك توين تتألف من فصول جدلية أو تحليلية، ومحاورات، وخطابات بعضها تام والكثير منها ناقص، ولكنها تنمى وتوشى الأفكار، التي تصدر عنها: مثل عجز الإنسان في قبضة قوى الكون العنيفة، وتخوف الإنسان وتفاهته وشره. وقد مضى في كتابتها إلى ما قبل وفاته بشهور قلائل، ولكن من المحقق أنه بدأ كتابتها، بل كتب بالفعل معظم بحوثها المتتابعة، في الفترة التي تناولها. ومن المرجح أن الجزء الأكبر من هذه البحوث التي طبعها طبعة خاصة في عام ١٩٠٦ بعنوان «ما الإنسان» قد كتبت في خلال تلك السنوات.

وأهمية كتاب «ما الإنسان» في بحثنا أنه يزودنا بأول دليل يعتمد عليه، يكشف عما كان يعمل في نفسه من اضطراب في أثناء عمله. وقد تساءلنا عن تأثير النكبات في الفنان، تلك التي تعصف بالإنسان، ولعلنا نستطيع

ان نبداً إجابتنا عن طريق هذا الكتاب ؛ لأن كتاب « ما الإنسان » ليس مجرد بحث في اضطراب الإنسان وضعفه وجبنه وقسوته وسقوطه ، وليس مجرد تهجم على أوهام الإرادة الحرة ، والاستقامة ، والوقار ، والنفضية التي بها يجعل الجنس البشرى حياته محتمة ، وليس مجرد قضية المنطق العادى للجبرية ، والكون الثابت ، والنتيجة الجامدة للعة ، والأثر منذ بدء الزمن التي تتضمن عجز الإنسان ، والتي لا تتغير بالإرادة أو الرغبة أو الجهد . ولو أن ذلك هو كل ما يتضمنه الكتاب ، فمن المؤكد أنه ذو دلالة في نفسه إذ يكتب في تلك الفترة بالذات ، ولكنه يعنى أكثر من ذلك ، فمن الواضح أن كتاب « ما الإنسان » وسيلة للصفح ، فهو حين يصف عجز الإنسان يتضمن أن الإنسان لا ينبغي أن يلام . وبتأكيد جبن الإنسان يؤكد أيضاً عدم مسؤوليته ، وتصويره لعبودية الإنسان وخضوعه للظروف يوضح أن القدرة المطلقة للظروف هي التي ينبغي أن نجيب عما نخوف أن يجيب عنه مارك تورين في داخل نفسه . وإذا كان الإنسان ضعيفاً ، جباناً ، لا حول له ، فإن المرء الذي يشعر بأنه ضعيف ، وجبان ، ولا حول له لا يمكن أن يلام . وإذا كان المرء غير مسئول ، فأى إنسان إذن يتحمل المسؤولية ؟ . وأعتقد أنه لا يوجد من يقرأ هذا الجدل المضنى المتكرر دون أن يحس قوة رهيبة لصيحة من داخله تقول : لا تلننى فالخطأ ليس خطئى .

وهذا الموضوع الذى يتكرر فى أكثر من صورة يبرز بوضوح فى كتاب « ما الإنسان » ، ولهذا يمكننا أن تنتقل إلى المجموعات الثلاث من المخطوطات التي نستطيع من أمشاجها أن نجيب عن تلك الصرخة القلقة . ولست على يقين من أن تنظيمي لها مطابق للتسلسل التاريخي ، فليس استطاعتي أن أؤرخها جميعاً في ضوء علاقة إحداها بالآخرى . ولن يهمننا ذلك كثيراً ؛ لأنها تغيرات في موضوعات عامة إذ تلتقي جميعاً في النهاية ، وفي استطاعتي أن أؤرخ معظم المخطوطات ذات الدلالة في مدارج التطور ، وهذا

أمر جدير بالبحث . وسوف تتبعها عن طريق الفكرة ، لا عن طريق المخطوط ، وسنجد عدداً من الأفكار يتكرر كثيراً في المخطوطات المختلفة ، قد يكون معدداً ، أو متغيراً ، أو متطابقاً ، أو مختلطاً ، ولكنه منسجم في النهاية .

ومن هذه الأفكار — وربما كان من أسبقها — فكرة الامتداد العظيم للزمان الذي قد ينقضى في حلم لا يستغرق في الحقيقة — في اللحظة — إلا بضع دقائق فقط . أو ربما بضع ثوان . وتمتاز هذه الفكرة بغيرها التي تحمل جوهر النتيجة النهائية ، وهي فكرة اختلاط الحلم بالحقيقة . وما اقتبسته قد استقيته مما دون في مذكرته والذي يقول إن مارك بدأ « القصة السابقة » في يوم معين ، يفترض قصة نجد فيها رجلاً يفنو لحظة مع سيجارته ويحلم بنتائج أحداث يظن أنها استمرت سبع عشرة سنة ، وعندما يستيقظ من نومه الذي استمر لحظات يجد اختلاطاً بين الحلم والحقيقة حتى إنه لا يعرف زوجته . وتصبح تسجيل هذه الفكرة قائمة بشخصيات القصة تعرف بهم وكأنهم أشخاص حقيقيون استمدحهم مارك توين من ماضيه . والدليل على ذلك تظهره تلك الحقيقة التي سبق أن ذكرتها ، وهي أن مارك كان يعد خطة كتابة حياته في ذلك الوقت .

ولكن القصة التي بدأت كتابتها حقيقة ، مع أنها احتفظت بإطار الحلم — إلا أنها كثيراً ما أغفلته بسبب فكرة أخرى مختلفة تماماً — تظهر دلالتها للبيان ، وقد اقتضت مني لتتبع هذه القصة جهداً دائماً . إنها قصة شخصية عالمية الشهرة انزلت من مرتبتها العالية ، وقد وقعت أحداثها بعد الحرب المكسيكية عام ١٨٤٦ بوقت قصير . أما البطل فهو أصغر قائمقام في الجيش الأمريكي ، وقد جعلت منه بطولته وشهامته شخصية عالمية ورشحته للرئاسة حالما أصبح منه مناسبة لهذا المنصب . وهو ليس مشهوراً شهرة عالمية فحسب ، ولكنه على جانب كبير من الثراء أيضاً ، وحليف للحظ

والسمادة . وقد تزوج امرأة جميلة يعبدها . ثم صار أباً لبنتين يعبداهما ، فهو على الجملة موهوب مجدود . وقد أخذته غفوة فقال على سيجارته ، فحلم أن منزل الأسرة الفخم يحترق ، وما أسرع ما أطلقت بهم عقب ذلك كارثة أكثر عنفاً . وقد أثبت أحد أقرباء زوجة الجنرال — وكان موثقاً به في إدارة ثروتهم — أنه لم يبدد الثروة فحسب ، ولكنه مشترك في عملية احتيال وخداع واسعة النطاق ، وبذلك شوحت سمعة الجنرال ، ولم يذق هو وعائلته المحبوبة مرارة الفقر فحسب ، بل سحقهم أيضاً الإحساس بالعار . وخلاصة القول أنه وأسرته سحقوا تماماً . وعندئذ غاص في أعماق اللاشعور — استيقظاً منه بعد عام ونصف عام — فوجد نفسه وأسرته يقيمون في كوخ حقير في كاليفورنيا ، ثم يعلم عنف مائتقاسيه زوجته لإعالتهم ، وهنا تنقطع الكتابة في المخطوط . وقد سبق أن انقطعت قبل ذلك ووصلت ، ولكن الانقطاع هذه المرة كان نهائياً ، فلم يستطع مارك توين أن يمضي في قصته إلى أبعد من ذلك .

لا بد أن النقطة التي أردت الحديث عنها قد وضحت الآن ، وهي لانتحاج إلى أن أقرر أن القصة زاخرة بمواد ظاهرة من قصة حياته : أصدقائه مدى الحياة ، أعضاء أسرته ، أعدائه ، وقائع حدثت له ، مشاهد وأقوال مستمدة من حياته مباشرة . ولكن نلاحظ الفكرة مجردة : شخصية كبيرة وعظيمة ذات استقامة لا غبار عليها ، وقد نزلت بها مصائب الزمن وأصبحت محتقرة في عيون الناس . ونلاحظ أيضاً كيف أن الشخصية قد خدعت بنذالة ، وأن الكارثة ليست نتيجة خطأ منها .

وإذا تتبعنا هذه القصة فسنجد أن مارك قد فصل فكرة الحلم وقصرها على نتيجة سوف أشرحها بعد قليل ، على حين مضى في اعتناق فكرة الرجل الفاضل الذي هوى من منزلته العالية في سلسلة من المخطوطات تمثل معاً أقوى مجهود وأشد مثابرة في عصرنا كله . وقد ظل يعود إلى هذه القصة ،

لا في خلال عامي ١٨٩٨ ، ١٨٩٩ بحسب، بل في وقت متأخر من ذلك أيضاً في عام ١٩٠٤. وكَم من الموضوعات المختلفة كتبها ولا أستطيع أن أذكرها ، وكل ما أستطيع أن أقوله إنه كررها ، إذ كان يحاول أن يتخلص من الموضوع الذي سيطر عليه ، ولكنه بمرور الوقت وجد نفسه عاجزاً وأنه لا بد أن يتوقف .

إنها قصة طويلة للغاية ، ولما كانت جهوده فيها قد اضطربت وأخفقت ، لهذا أصبحت قصة معقدة غاية التعقيد ، بحيث لا أستطيع أن أرويه هنا . إنها تختص بمواطن بارز في مدينة لا تختلف عن سان بطرسبرج في قصة « توم سوير » ، أو هانيبال في ترجمة حياته. والقصة لاتعلق بالسيد الشريف بحسب ، بل بمواطن آخر كان غنياً فيما سبق ، ثم عانى من فقد ثروته وأصبح الآن يقابل الفقر ، ولكنه يلقى الاحترام في كل مكان لفضله واستقامته . وينقاد الرجل الفاضل — بحكم ضعفه خلال سلسلة من الظروف المضطربة — إلى ارتكاب جريمة ، وتحدث ظروف مضطربة أخرى تلقى ظلال الشك على السيد الشريف . وكثيراً ما يتوارى الموضوع في الأحداث الميلودرامية التي يخترعها مارك في حق لتروى إلى حد ما أو بصورة ما ، كما يتوارى في غمار أفكار أخرى مستمدة من جميع مشكلات تلك الفترة . ولكن الفكرة في القصة هو الجبن الأدبي والتناق بالنسبة للجنس البشري ، وتعرض كل إنسان لها حتى أكثر الناس فضيلة ، ليستسلم المرء لضعفه الخفي بشرط أن يتم إغراؤه ، أو تبدوله حاجة ماسة ، أو تعرض طريقه مصادفة عابرة ، وحول هذه الفكرة تدور أفكار أخرى مستمدة من كتاب « ما الإنسان ؟ » .

ولننظر الآن فيما حدث بعد ذلك . إن فكرة المأساة قد عدلت ، واتقسم بطل الرواية إلى شخصين (١) ولم يعد ضحية المأساة بريثا كما في

(١) مثل الشخصية التي ذكرناها في الفصل السابق .

قصة القائم مقام ، بل هو مذهب وهو يعلم ذلك . ونرى جزءاً كبيراً من القصة يخصص لتبرئة نفسه والتخفيف عنها . وعلى الرغم من أنه مذهب فإنه اصطنع له حجة تجعله غير ملوم . وفي محاولات مختلفة نجد عللاً متباينة ولكنها تلتقى جميعاً في النهاية عند نقطة واحدة ، وهي أن الظروف قاهرة وأن ما يحدث يجب أن يحدث بالنسبة لجميع البشر . وإذا كان لابد أن يخطئ البشر في ظرف معين ، فلا ينبغي أن نلوم أحداً لا قترافه الخطيئة . ويجب أن نرد المسؤولية للقدر الذي لا يرتبط بشخص معين ، أولئله الحاقد الذي هبأ الظروف لها . ويجب أن نلاحظ هنا وجود قبول نفسى أو اتهام لم يكن موجوداً في القصة الأولى . فالقائم مقام قد خدع بواسطة شخص وثق به . ولكن الرجل الفاضل في هذه القصة ، على الرغم من اصطناع حجة له لجعله غير مسئول ، قد أسقط هذه الحجة بتصرفه .

وتلك القصة زاخرة بصورة لا يتطرق إليها الخطأ ، وبأحداث حقيقية مستمدة من التجربة الشخصية لمارك توين . وقد بذل جهد كبير لنقل هذه الصور والأحداث وتثبيتها ، ولكنها كانت موجودة بالفعل . وينبغي أن يكون واضحاً أنها قد وجدت بتأثير الدافع نفسه الذى أوجد القبول أو الاتهام .

ولابد من الاعتراف بفشل الحيل ، والبدايات الجديدة والتدابير المختلفة التى لجأ إليها مارك ، فقد أثبت عجزه عن خلق المتعة فى أى قصة ، حتى حينما عاد أدراجه إلى الماضى ونقل من قصصه الأولى . والحقيقة أنه حاول أن يجعل روايته للقصة نفسها التى تدور حول الرجل الفاضل الذى تحول إلى قاتل جبان منافق بسبب الظروف وكأنها حدثت فى حلم - فى حلم لا يستغرق أكثر من بضع دقائق ، وإن كانت تبدو أنها استغرقت سنوات عدة . وهكذا نرى أن القصة التى بدأت طليقة أصبحت متكررة بصورة أساسية ، وإن لازمها التعديل الذى أشرت إليه ، وهذا التعديل فيما اعتقد

يفشى انهام النفس المتوارى حينما يقابله لإثبات مضاد بأن كل الناس مذنبون بدافع الظروف لهم إلى ذلك .

لقد مضينا بعيداً في بحثنا ويجب أن نعود إلى حيث بدأت فكرة الحلم تنطور تطوراً مختلفاً . وسنجد عدداً من الفصول التصويرية (الاسكتشات) التي لا هدف لها : والتي لا تمت بصلة ظاهرة إلى بحثنا . وتتناول بحارة أو أشخاصاً آخرين نزولوا بشاطئ . في خلاء القطب الجنوبي الواسع الثلج والظلام . وفي إحدى هذه القصص نجد أسطورة بحر مسحور حيث الشتاء الدائم وحيث تقذف باستمرار جثث الموتى من البحارة والمسافرين ، التي احتفظ بها البرد اللأرضي .

وقد خطرت أجزاء مختلفة من تلك الفكرة في ذهن مارك بحيث لا أستطيع أن أتبعها هنا ، ولكنها تجمعت في رمز للدمار مثير رهيب (١) .

ولم يستطع مارك أن يكمل أى واحد من هذه الفصول التصويرية (الاسكتشات) العارضة ، ولكنها — سواء أكانت بطريقة واعية أم لا — أدت إلى عملية استرداد ، وأضاءت في نفسه نور الأمل بأنه قد وجد تغييراً للقصة التي عذبه ، وهذا التغيير يمكنه هذه المرة من إكمالها . ومرة أخرى نجد الزوج السعيد والد البنيتين اللطيفتين ، ومرة أخرى يغفو ثم يستيقظ بعد عدة دقائق معتقداً أن سنوات قد انقضت على ذلك . ولكنه في هذه المرة ينظر إلى نقطة ماء من خلال مجهر قبل أن ينام ، وهذه المادة تغير وتمتق القصة إلى حد بعيد . لأنه في حلمه وجد نفسه وأمرته على ظهر سفينة غامضة تبحر إلى مكان لا يعرفونه في وسط ظلام دائم مليء بالمواصف والثلج والجليد . وهذا يبين أن المسكان يقع في خواء القطب الجنوبي . وقد ظهر ذلك من خلال نقطة الماء التي نظر إليها من خلال المجهر . وفي

(١) بين ويكتر في ترجمته لحياة مارك أنه أخذ رمزية منطقة القطب الجنوبي من قراءاته في ذلك الوقت .

ذلك الحلم الرهيب تمضى الرحلة في غموض وفرع ، وهو ما أحس أيضاً أنه المضمون . ولم يكن أحد يعرف أين هم ، ولا أين هم ذاهبون ، ولا لى غرض ، ولا تحت قيادة من . ولكنهم موجودون في الظلام الأعظم على حافة مجال المجهر ، وهو مكان للدمار بعيد عن التخيل ، ويمكن بعيداً منه فرع الضياء الأبيض العظيم الذى هو في الحقيقة الشعاع الذى ينعكس من خلال المجهر .

وبالإضافة إلى ما تقدم نجد فوق السفينة بعض ما يذكّر بحياة البقطة — عالم الحقيقة خارج المجهر والحلم . ولكنه يذوى ويبدأ الإنسان يشك في قيمته ، حتى يعتقد في النهاية أن الحقيقة التي يتذكرها المرء كانت حلماً قبل كل شيء ، وأن الحلم الذى يعيش فيه المرء هو الحقيقة . وبجانب ذلك نجد كأننا خارقاً فوق ظهر السفينة ، هو الموجه الأحلام الذى يملك السلطان على السفينة وعلى عقول ركبها الذين ثبت في أذهانهم — تدريجياً وبصورة حاقدة — الشك في الحقيقة التي أصبحت اعتقاداً في الحلم (١) . وفي خلال الظلام الرهيب تطوف الأشباح بالحيط المنجمد منذرة باختطاف الضحايا من السفينة وافتراسهم . وفي النهاية يحدث تمرد وخيانة في تلك السفينة ، حيث يتكشف الضباط الموثوق بهم عن مخادعين فيجلبون السكرانة .

وهذه القصة لم يتمها مارك أيضاً ، وقد عاد إليها مرات محاولاً إيجاد نتيجة حاسمة لها ، ومحاولاً أن يوجهها في هذا المجرى أو ذاك ، ومحاولاً أن يلور من هذه الرموز تعبيراً دقيقاً عن الرعب الذى أحسوه . وظل الفشل يحيا فلم يستطع أن يفعل شيئاً ، ولكن الحقيقة أن ما كتبه أخيراً كان أكثر امتيازاً من أى شيء ذكرته من قبل ، فقد كانت هذه القصة التي لم تستكمل غريبة قوية مثيرة ، فهي تستحوذ عليك بالرغم من بعض السذاجة في بنائها . وهناك دلالة ندرك منها حقيقة أنه كان يستطيع أن يجعل تلك

(١) لست في حاجة أن أشير إلى أن موجه الأحلام يتفق تماماً مع طبيعة الله في كتابه « ما الإنسان » ثم يصبح الشيطان فيها بعد .

القصة أجود من الناحية الأدبية ، ولكن هناك دلالة أوضح تتمثل في مذكراته التي تبين رغبته في استكمال تلك القصة .

وكما مضت الرحلة إلى غاباتها لافت السفينة نكبات أعظم ، فقد تصادف أن قابلت سفناً أخرى واقعة في المأزق الرهيب نفسه ، وكان المفروض أن تحمل واحدة منها كنزاً خرافياً من الذهب مما أهاج بعض بحارتها الذين كانوا متمردين حتى قبل ذلك . أما الطفل الذي ولد للزوجين (اللذين نعرفهما) فقد اختطف في سفينة أخرى ، وهكذا اختلط البحث عن الطفل بهياج البحارة الذين يتحرقون شوقاً للكنز ، وانكسر قلب الزوجة حتى استحال شعرها إلى البياض ، ثم أصابها الحزن في النهاية بالجذون في السنوات العشر العجاف الأخيرة التي حاولوا في خلالها البحث عن الطفل ، وأخيراً تقابلوا في النهاية مع السفينة الأخرى ، ولكن في الضياء الأبيض العظيم حيث كان الطفل والبحارة والمسافرون في السفينة الأخرى صرعى الحرارة الشديدة . وزاد الضياء في هياج البحارة الثائرين من أجل الذهب ، كما عمل على تجفيف ماء البحر ، وعندئذ تتجمع المسوخ ، وتقتل البناتان المحبوتان في قصة غامضة من قصص الفناء ، وتموت الأم التي أذهب الحزن عقلها ، ويموت أيضاً كل الأحباء الباقين في السفينة الأولى فيما عدا الراوى المسكين والزنجى المخلص الذي كان يخدمه .

ونؤكد مرة أخرى أن قسماً كبيراً من تفاصيل هذه القصة يرجع إلى تجارب مارك توين ، ومعظم الشخصيات قد وجدت في حياته ، أو هي تطابق شخصيات توجد في أي مكان ، ونستطيع أن نعرفها . وكذلك مجموعات الأطفال والخدم والمناقشات يمكن تفسيرها . والفنات التي كانت محبوبة للغاية ثم قتلت في قسوة ، تموت بالطريقة نفسها التي وصفها المذكرات الصادقة بالنسبة لموت «سوزي» بالمرض العضال وهكذا . . .

لقد تكرر النموذج الآن أكثر من مرة ، فقد رأينا اضطراب مارك

لكتابتته ، والتوقف الذى يعوقه عن استكمالها ، ولهذا يمكننا الآن — فى ظنى — أن تصدر بعض الأحكام . لقد رأينا فى مجال القصة الصورة المرسومة فى عقل مارك توين وقلبه بسبب سلسلة النكبات التى بدأت فى وصفها . وهذه النكبات هى التى استحوذت عليه — بصفة أساسية — فى هذه القصص التى لم تستكمل . ولا يوجد أدنى شك فى أن الشخصية العظيمة التى هبطت من مكاتها العالية والزوجة المحبوبة التى ذهب اليأس بعقلها ، والابنة الحبيبة التى ماتت معذبة قد استولت على لبه تماما . ولكن لو أدركنا كل ذلك فلا بد أن ندرك الاتهام الفظيع الذى ثار فى نفسه بما يؤكد ما سبق أن ذكرته وهو أنه كان يسير على الحافة الضيقة بين العقل والجنون . وبممكننا أن ندرك كم كان قريبا من الجنون فى صرخته التى يقول فيها : « لا بد أن الخطأ خطئى » .

ولسنا بحاجة إلى دراسة أنثروبولوجية عن الأديان البدائية ، ولا إلى علم النفس فى دراسته للعقل اللاواعى لكى نفهم حالته ، وذلك لأنه يوجد فى كل منا خوف مشابه واتهام يتردد على هامش العقل يظهران قليلا ، ويفقدان بعض غموضهما فى لحظات الضعف ، أو إذا أصبحت الحياة مهددة فجأة . والإحساس بالخطيئة الأولية هو نفس نوع الإحساس بياأسنا الأولى . ولكن لحسن الحظ أن مثل هذه اللحظات لا تتعرض لها إلا نادرا عندما نكون أصحاء . ومع ذلك فنحن نعلم جميعا — بخبرتنا الخاصة أو بخبرة أتيحت لنا عن قرب — أن صدمات الحياة قد تستغرق هذه اللحظات أحيانا ، وتجعل الاتهام فى مركز العقل ، وتؤخر عنه رد الفعل الذى يبرأ منه ، وعندئذ نبتسئ ونكون فى أسوأ حالات الخبل ، وقد أصابت هذه الحالة مارك توين حتى لقد غرست فى نفسه صراعا واتهاما لم يستطع تحملا ، لأنه لم يقو على الإنكار . ومن خلال الظلام الرغوى فى قاع العقل جلب على نفسه — خطأ منه — المار والسقوط والاحتقار . وفى القصة التى تمكس

حزنه وتمرده ، كان هو مؤلف سقوط نفسه . ومؤلف مرض زوجته وابنته ثم موت الابنة ، ومؤلف الألم الممض الذى أصاب أسرته .
وهكذا وجد الآن رموز اليأس ، فن خلال الظلام العاصف الذى يفشيه الثلج ويتوجيه إرادة مجهولة حقود تبهر سفينة فى بحر هائج بلا خريطة وحيث تكمن المسوخ التى يمكن أن تضرب وتدمر فى أية لحظة . وتظل السفينة سائرة هناك إلى الأبد ، فليس هناك خطة أو مغزى فى رحلتها . كما لا يوجد أمل فى انتهاء هذا العذاب . أما المسافرون البؤساء . فلا يهددكم الظلام العظيم فحسب ، بل التردد والجشع والانتقام المجنون . ومن المؤكد أنهم يصابون بالخسران فيموت أحبابهم من بينهم ، وينتصر أمامهم الحقد الثاقب العنيف الذى يوقع فى جباله الرهيبة الحب والامل ومحبة البشر ، لكى يورد البشرية حتفها .

إن الفنان مطالب بأن يقدم على التجربة قدر ما يستطيع ، فالفن هدنة يوقعها مع القدر ، ومع ذلك يظهر مارك توين اضطرابه للكتابة وقد أبان فشله بوضوح أننا نقف أمام أبسط طريق للفن . فقد كان أثر المأساة فيه عظيماً ، إذ جعله يخطو خطوة قريبة جداً من الهاوية . كما نرى صراعا واضحا لا يجعله يدفع تجربته دفعا فحسب ، بل يحاول أن يثبت وجوده أيضا . كما أنه لا يحاول أن يثبت وجوده فحسب ، ولكنه يحاول مخلصا عن طريق هذا الإثبات أن يرأب صدع عقله الذى تشقت ، ويستنقذ الموهبة التى تبددت شعاعا . لقد رأينا محاولته الأولى ليست هذا الاتهام عندما قال : « ليس الخطأ خطئى » ، وذلك فى القصة التى خدع فيها القائم مقام بوساطة أحد أقاربه الموثوق بهم . ولكن لم يكن ذلك كافيا ، فالاعتذار كان بالغ الرقة ، وقد نبغ ذلك التوكيد فى « ما الإنسان ؟ » بأن المرء لا يمكن أن يُلام مادامت سلسلة الأحداث موثقة بقوة فى خطة موضوعة بوساطة إله جبار . وهذا الرد لن يهز قلب القاضى ولن يخرس صوت الاتهام بحجة دائرة الأحداث التى يعود إليها دائما (فى القصص التى تصور الرجل الفاضل الذى يتحول إلى قاتل)

وهي أن الرجال دائماً ضعفاء ، وأنهم دائماً يسقطون عند أى إغراء .
ولكن قصة الحلم قد أحدثت تعديلات مهمة ، وسوف أضيف إلى ذلك أن مارك - في وقت من الأوقات كما تبين مذكراته - عزم على العودة إلى القائمقام الموصوم بالعار ليجعله في السفينة المرتبطة بالحلم في الثلج الدائم في صحبة رفاق مخدوعين مثله ، يعيشون مصائرهم المختلفة وهم يعانون العذاب واليأس المحترمين ، ولكنه لم يكتبها ، ولو بدأها ما أتمها ، وذلك لأنه لم يعثر بعد على سلام نفسه ، على الرغم من أن هذه الإضافة إلى الفكرة القديمة تحمل في طياتها بعض الأمل .

ولكن مارك كاد يعثر على السلام في نفسه إذ كان هناك أمل عجيب .
وعلى الأقل متنفس له في الموضوع الذي وصل إليه الآن ، وذلك لأن فكرة الحلم هذه لها جانبان : الأول أن الأحلام تكون موجزة ، ولو أن الأمل الذي تحدته قد يستمر إلى الأبد . والفكرة الأكثر عمقا أن الحقيقة قد تذوى في الحلم بحيث لا يتأكد المرء من شيء ، فإذا استيقظ المرء من حلم فإنه يشعر كأنما انتقل من حلم أصغر إلى حلم أكبر ، وهنا تجدد الأرواح المثقلة راحتها ، وهي إن لم تكن كافية في رأى المفكر الساذج ، إلا أنها مباشرة ولازمة ، وبميزة بعمق أعماق نفوسنا قد لا تكون حقيقة بعد ذلك كله ، بل قد تكون حلما ، ولعلى أكون قد حلت بهذا الأمل كله ، وقد تكون الخسارة والمعاناة واليأس أشياء غير حقيقية ومجرد حلم . . ولنتذكر أن الكتابة الاضطرابية قد أثمرت مخطوطات أخرى ، من الواضح أنها خيط عشوائي ولا ترتبط بهذا الجدل الحاد ، وقد كان من بينها قصة تدور حول «توم سوير» و«هك فين» التي أوجزت الحديث عنها . ولكن هذه القصة لا يمكن أن تكون بلا هدف وبغير هدى ، ويمكن القول إنها بمثابة إنذار . وذلك لأنه في خلال تنقيهِه في قصصه نفسها ، وفي سنوات حياته الماضية استرجع شخصية غريبة غامضة من مدينة هانيبال ، ولا أعرف الكثير عن هذا الرجل لأنه يتخذ أشكالا مختلفة في القصص والمذكرات الشخصية ،

ولكن الشيء المهم الذى يحتفى وراء سره أن دماً نبيلًا يجرى فى عروقه ، لعله دم ملكى ، وهذا ما جملة قريباً لما رك توبن الذى تجرى فى عروقه دماء النبلاء الإنجليز . وإلى جانب ذلك لم يكن مارك أشد الغرباء غموضاً على وجه الأرض ، فهو عبقري لم يولد كغيره من الناس ، وقد وُجد لئبلا فى مصيرا غريباً . وصورة هذا النبيل المجهول تختلط إلى حد ما بصورة أخرى خلبت لب مارك طوال حياته ، ألا وهى صورة الشيطان ، وكان ذلك الوقت مناسباً لتذكر الشيطان ، لأن الشيطان ملك ، والملائكة معصومون من الخسران والالام ، وكل الآلام القائلة . كما أنهم معصومون من الخطيئة وعذاب الضمير واتهام النفس ، والإغراء لا معنى له عندهم ، كما أنهم مجردون من الشعور الأخلاقى ، ولا يلحق بهم العار أو الموت أو المعاناة . وقد أراد مارك أن يكون واحداً من الملائكة الذين لهم هذه الصفات جميعاً ، بل أحس بقربه من الشيطان ، الذى ثار على قوانين الكون الجامدة ، كما يقرر فى كتابه «ما الإنسان ؟» ، والذى يدفعه فضوله البشر لمعرفة سبل الإنسان للبقاء ، متردداً فى الأرض بين الصعود والنزول والتقدم والتقهقر فيها . فليس من الغريب إذن أن باتى شيطان صغير حديث — وهو ابن أخى الملك الساقط — إلى هانبيال ويتلاقى مع «توم سوير» و«هك فين» وهذه المخطوطة الأولى ليست شيئاً مذكوراً ، فهى لا تتضمن إلا الأعمال المتتابعة المدهشة التى يقوم بها الملك الصغير ليحوز الإعجاب وتقدير أهل القرية ، ولكن مارك وجد فيها وفى المذكرات التى وضعت لتنفيذها الحلول الناجمة ، والبذور التى سوف تثمر فى النهاية . وقد كان الشيطان الصغير فى البداية لا يزيد عن كونه وسيلة لاستهزاء مارك بالله (جل وعلا) الذى تخلق أحقاده (فى رأيه) الالم فى الإنسان ، ووسيلة لاحتقاره للجنس الشبيه بالنمل الذى يبتلى بالآلَم ، والذى يسعى إلى إثبات وجوده بشكل خارق للطبيعة بينما هو طفل أساساً . وهو يستطيع أن يصنع المعجزات التى تكسبه شدة وتجملة محسوداً ، كما تجعله ذا قوة قاهرة . ولكن مارك أصبح فوق ذلك ، إذ تمثلت معجزاته فى محاولة خلاصه من إخفاقه المزمع . وهكذا تبدأ قصة

أخرى مخطوطة تدور حول نوم ، وهك ، والشيطان الصغير في هانيال ، ولكنها سرعان ما تنقطع لبدأ قصة أخرى أطول وأكثر عمقا في كتابتها . وقد نقلت القصة نفسها لتدور في « إسلدروف » ، بالنمسا ، قبل بضعة قرون ولكن إذا كنا لا نزال بحاجة إلى مفتاح لفهمها فينبغى أن نلاحظ أن هذه القصة تتضمن محلا لبيع الصور كالذى عمل فيه سام كليمنس (١) الصغير عندما كان في سن هذين الصبيين . ولن أقول شيئا عن هذه المخطوطة سوى أنها تؤدي مباشرة إلى القصة الأخرى التي توصلت إلى النصر في النهاية ، تلك القصة التي بعد أن كتبت بعذاب وغيرت وعدلت وبدلت لتصل إلى غايتها أنكرت القصص التي سبقتها ، وهي التي نعرفها باسم « الغريب الغامض » .

The Mysterious Stranger

وفي هذه التنقيحات والتعديلات المضنية التي هي جزء من المجهود الشاق لجعل القصة تمشي على أية صورة — يمكن تتبعها في آثار أخرى — نجد الشيء في النهاية قد وجد تعبيراً . ولتفسير ذلك نقول إننا نجد العائق النفسى قد زال ، والمشكلة قد حلت ، وامتنع التوقف وكف الاتهام ، ونال عقل مارك توين راحته في النهاية ، واستعاد موهبته . والمعجزات التي كانت في البداية مجرد لعبة فارغة لتسلية الأطفال ، ولتليل إعجاب القرويين أصبحت في النهاية صورة مصغرة للحياة الإنسانية بما فيها من عذاب مخفف يصل إلى نقطة التلاشي ، مادامت هذه الأشياء مجرد دمي ومخلوقات غير حقيقية تتحرك في خيال الظل ، وترى منفصلة عن الروح الخالدة خالية من العاطفة لا تمس . وهكذا تحولت من مشهد إلى حلم — الحلم الرمزي للتجربة الإنسانية التي كان مارك يحاول أن يكتبها بثقل هذا العناء منذ سنوات طويلة .

وهكذا نرى أن رمية من غير رام قد تخلبت في النهاية على المناهات التي عاشت فيها جهود مارك ، وخرج منها « الغريب الغامض » ، تلك التحفة الصغيرة ذات الألوان الواضحة الهادئة ، الزاخرة بالعاطفة والحنان الحزين

(١) هو مارك توين نفسه «م»

التي تمكس الصدى الرنان للفناء والأمل المحطم والرتاء للإنسان ذلك الذى يمنح أحيانا شرف التألم ، وخبط الألم هو الذى يربط بين الاحياء جميعا . ولكن ماهى تلك القصة ؟

إن « إسلدورف » هى نفسها « هانديال » ترى من بعيد وقد غشاها ضباب القرون . أما الصبيان اللذان كانا متلهفين وطامحين فى خوف . وقاسيين فهما يوم وهك يتكرران مرة أخرى ، عما يدعونا للقول بأنهما يمثلان الصورة التى وجدها مارك خير مافى نفسه . وما فى خيالاته الكثيرة . والقرويون — بل الجنس البشرى إلى حد ما — هم أصدقاؤه وجيرانه وهجاؤوه وأعداؤه . وكذلك الذين أهملوه . لقد قضى الموت وعانى الأذى . وتعذبت الآلام — ولستافى حاجة إلى السؤال عن كنه هذه الأشياء بعد أن حارل مارك أن يعطيها معنى فى الفن مرات لانحصى ولا تعد . كما لا يوجد أدنى شك حول طبيعة الخصم الخالد ، عدو الله ، الثائر ضد القانون وضد المسئولية أيضا ، وهنا تتجمع الأشياء المفزعة ضد الجنس البشرى — التى تبدو كأنها اعتراف — فى كتاب « الإنسان ؟ فتراها تتكرر مرة أخرى لكن بصورة محتملة سوية مقولة ، لأنها سارت شوطا بعيدا واحتضنها هدوء الحلم البعيد . ونعلم الآن أن الحلم قد شفى ما بنفس مارك وأذن له أن يقول ما يجب أن يقوله ، وساعده فى النهاية على العيش فى هدوء مع نفسه .

« أنت تلاحظ الآن (يقول الشيطان قبل أن يخفى وينتهى الكتاب) أن هذه الأشياء كلها مستحيلة ، إلا فى الحلم ، وتلاحظ أيضا أنها صريحة ، وخیالات صبيانية ، ومخلوقات سخيفة يتندعها الوهم ، وليست واعية بأهوائها — إنها باختصار حلم وأنت صانعه . . . وينبغى أن تصدق ما أبوح لك به ؛ لا يوجد إله ، ولا كون ، ولا جنس بشرى ، ولا حياة دنيوية ، ولا جنة ولا نار ، هذه الأشياء كلها حلم ؛ حلم عجيب سخيف . لاشئ يبقى سواك . وأنت لست إلا تفكير أ . تفكير أفاق لاجدوى منه . شرود يتجول بحزونا وسط اللاهائية الخاوية ! ،

الحلم إذن هو الجواب والدليل . وقد حاول أن يقول : لم يكن الخطأ خطئى . لقد خدعت . ولكن ليس من السهل وقف الاتهام . فقد حاول أن يقول : إن الخطأ ليس خطئى ، لأن الكون الثابت ، أى القانون الذى لا مفر منه تعمد أن يحدث ذلك منذ البداية ، ولكن من السهل اعتبار ذلك حجة باطلة . وقد حاول أن يقول ليس الخطأ خطئى ، لأن كل إنسان قد يقع فى الخطأ نفسه . ولكن المواضع القاسية التى تنلو ذلك تأتى بعد أن تنتزعه من هذه الحجة التى يركن إليها . وقد حاول أن يقول إنه مجرد وهم . حلم سوف أستيظ منه . وقد ينفع ذلك ، ولكنه ليس كافيا . فلم تكن مأساة «سوزى» وهما منه . ولهذا لن يفوز بنسياتها وما دام كذلك فسوف يظل الاتهام الشنيع قائما .

ولكن لا تزال هناك إجابة . فإذا لم يكن هناك وجود إلا للفكر الشرود الذى يطوف بائسا فى العوالم الخالية . لكان عذابه اليسير وذنبه الشخصى مجرد حلم أيضا . ولو أن كل شئ كان حلما لأخلى سبيل السجين المتهم . والاتهام الناتج عن تجربته ربما يزال بتدمير كل تجربة . وقد كان من الممكن استئصال الفرع والإثم والمستولية من عالمه الصغير عن طريق تدمير الكون . وكان فى استطاعته إنهاء خصامه مع الإله المنتقم ، والتخلص من تأنيب الضمير إلى الأبد إذا خفف من الخصام ، والانتقام ، والالم ، والاحتقار ، والمعصية والإثم ، والفرع ، ليجعل منها مجرد حلم .

هذا هو الثمن الذى ينبغي أن يؤدى لنيل السلام . وهو يبدو غالبا . ولكن الشروط التى يصطنعها المرء مع القدر — حتى فى الفن — هى الشروط التى يستطيعها الإنسان . وبهذا الثمن وحده استطاع الملوك الهاوى فى أدبنا ، والغريب الغامض الذى بدا مجرد زائر فى المساحات الضيقة من عالمنا الفانى ، أن ينقذ نفسه فى النهاية ويتعد عن حافة الجنون ويجد السلام ويحمسه كأى إنسان فى آخر سنوات حياته ، ويوجه موهبته ناحية الازدهار من جديد .

إننى لا أعرف كيف يكون القاص للمثالى ، أو كيف نحدد مايتألف منه المثال الخوذجى لتحول التجربة الذاتية فى داخل القصة ، وهذا بما حاول هذا الفصل أن يبحث فيه . إننى أحكم بأن « الغريب الغامض » ينبغى أن تكون — لاكثر من سبب — حالة فريدة ، وذلك لأن « مارك توين » قد أصبح أسير أفكاره . واقرب من حافة العقل ، ليس كعظم القصاص الذين يدخلون تجربتهم الشخصية العميقة فى قصصهم . ولكن مهما تكن مثالية هذه الحالة ، فمن المؤكد أن بلوغ حد الإفراط فيها يلقي عليها ضوءا .

إن جميع الطاقات التى أفردها من قبل واضحة العمل فى هذه الحالة . واعتقد أن من الواجب التأكيد على ثلاثة عناصر بالنسبة للأوهام الراحية التى تتخللها : وجود شخصية لإنسان طيب بارز ، ثم تحوله التدريجى إلى طبيعة إنسان آخر ، مع وجود تحول مطابق وازدهار فى الفكرة ، ثم هذا الانقسام النهائى إلى شخصين ، وفى النهاية ينشق هذا المركب ليصبح طائفة من الشخصيات . ولتلاحظ أيضا الجولات المكثرة الواسعة فى خلال حياة مارك الماضى الشخصية والأدبية فى سبيل إيجاد مادة تصبح حية فى القصة التى يعرضها . (يوجد كثير من هذا النوع فى القصص المخطوطة بضيق المقام عن ذكرها ، منها على سبيل المثال واحدة يتضمن موضوعها الأساسى صورة مجازية للفضة الحرة والذهب باعتباره معيارا ، يستخدمها بحجارة السفينة الغارقة فى إحدى جزر الجنوب . وواضح أن ذلك من أثر الأزمة المالية عام ١٨٩٣ التى شاركت فى سقوط مارك نفسه) وتصبح فى النهاية الحدود الأولية البسيطة للخيال — التى عرفناها بأنها وهم القاص اللاواعى — هى كل شئ . وظروف القدر تتغير من قصة مخطوطة لآخرى ، ولكن القدر نفسه والطريق الموصل إليه ثابتان .

والشئ الجدير بالذكر هو أن سيرة حياة مارك توين التى كتبها قد استحوطت إلى رهبوز ، وهذه الحقيقة هى التى تجعل من « الغريب الغامض »

قصة بدلا من تسميتي لها ما قبل القصة . إن التحول قد أدى إلى الإنجاز ،
والسيرة الذاتية قد اخضعت تماما وراء الشيطان والعيبين ، وبقيت الشخصيات
الدرامية ، كما هو الشأن في السيرة النفسية لدستوفسكي التي غلفت تماما في
شخصية وحدث رمزيين . وقد سمى تورجنيف دستوفسكي بالهاوى وأطلق
آرنولد بنيت (١) التسمية نفسها على مارك توين . ولكن لفظه الهاوى ، هنا
يخلو من المعنى المعجمي . وكذلك من المعنى العملي الذي اتخذ في الفن ، ولكنه
يصنفهما (أي دستوفسكي ومارك توين) وكأنهما عاملان من نوع خاص .
وإذا كان معنى هذه الكلمة يضع لها حدودا باعتبارهما صانعين غير مكتملين
إلا أنهما بلا شك كاتبان مكتملان باعتبارهما فنانيين . والحقيقة التي يكشف
عنها التاريخ ترى أن مارك توين فنان مكتمل ، فقد نجح حيث سقط «توماس
وولف» الذي وضعته في الطرف المقابل ، ويستمد الشيطان من الاتجاه
نفسه المتعلق بالسيرة الذاتية الضرورة التي تخلق «يوجين جانيت» و«ستارويك»
والأستاذ هاتشر ، على سبيل المثال في قصة (عن الزمن والنهر) (٢) ،
Time and the River ولكن لن يستطيع أحد أن يجد أي عدل في إطلاق
تسمية دينوية على الشيطان مادام جانيت هو أنا ، في القصة المخطوطة . واسم
هاتشر هو جورج بيرس بيكر (٣) ، وكثير منا يمكنهم أن يتعروا على
الاسم الذي يعرف به ستارويك ، ويمكنهم أيضا أن يسيروا إلى أحداث
ليست مصنوعة ، وإن كانت موضوعة بطريقة قصصية إلى حد ما .

والمشهد الذي يصنع فيه الشيطان أقراما من الطين ويدفعهم لبناء قلعة
هو في الحقيقة مشهد أشد نضجا واكتمالا — باعتباره خلقا — من المشاهد

(١) فنان إنجليزي وكاتب مسرحي وصفي ، له عدد كبير من القصص (١٨٦٧

— (١٩٣١) . «م»

(٢) لتوماس وولف كما مر بنا ، ويوجين جانيت هو رجل القصة وفرانيس ستارويك

مساعد الأستاذ هاتشر الذي وجد فيه جانيت سديقا ، وهاتشر أستاذ تلقى جانيت عليه العلم «م»

(٣) أستاذ وولف الحقيقي في هارفارد الذي رمز له بشخصي هاتشر ، وقد تخرج على يد

بيكر (١٨٦٦ — ١٩٣٥) في هارفارد كثير من القصص المرويين «م»

التي يبدو فيها جانيت وهانشروستارويك وكل منهم يخمش الآخر، ويستغرق ذلك خمسين صفحة، مما يدعونا إلى القول بوجود اختلاف كبير، فقد صنع مشهد بطريقة ذنية، والآخر ليس كذلك. والنتيجة التي أراها أن عملية التحول التي أعماها مارك توين عملية فريدة، وإن كانت التجربة التي تختفى وراءها عفيفة. وهي تبين فيما اعتقد كيف يخلق خيال القاص أحداث قصته مستمدة من تجربته الشخصية.

وشخصيات الشيطان، والصبيين، والأب أدولف، والأب يتر، وغيرها في قصة «الغريب الغامض»، ليست شخصيات معقدة، لأنها ليست كاتبة، بل هي شخصيات خيالية، ولكن إذا تحقق وجودها تصبح شديدة التعقيد والإحكام. لقد خلقت بوساطة العمليات التي كنا نبهنا، وقد بلغ من قوة انتشار عمليات التحقيق والاندماج أنها لم تعد ظاهرة. ودارس مارك توين لا يتردد في التحدث عما تعنيه شخصياته وما ترمز إليه ولكنها — فيما عدا كونها رموزاً — لا تمثل إلا نفسها والقصة، وليست من التاريخ. وبالإضافة إلى ذلك نجد أن المضمون المتطور للقصة يمكن في ألفاظها، وإذا كان الرمز وتصور المعنى العام بتكيفان بالسيرة الذاتية تماماً. إلا أن القصة خاضعة خضوعاً مطلقاً لرغبة القاص والوفاء بمحاجتها الخاصة. وأشك في أن توجد قصة أكثر تعبيراً عن الترجمة الداخلية لحياة إنسان من قصة مارك التي تبلغ الغاية من هذه الناحية، فهي سيرة ذاتية لا يشوبها شيء. حتى إن الدافع المطلق لكتابتها كثيراً ما يكتبه الرفض القوي للاعتراف بها أمام الجمهور، لأن العقل الذي أملاها كان يجد الاعتراف بها مخجلاً وفضيلاً. ولهذا يمنع صدورها. وكان من الممكن ألا يكتب هذا الاعتراف، إلا أن مارك توين وجد رموزاً تكفل السلامة. ولكن مع بلوغ الغاية في الترجمة الذاتية في تلك القصة ووجود كاتب قليل النقد الذاتي مثله يجعل من المؤكد أن الحدث والدراما والمحتوى المميز كلها خاضعة لإرادته.

علم النفس وتأثيره في كتابة القصة

لقد لامست مرات عديدة أطرافاً من طب الأمراض العقلية ؛ وهو فرع علاجي من علم النفس ، ومن الواضح أن الاهتمام المتزايد بالقصة في أعماق وشعاب العقل يؤدي بها إلى اضطرابات في العقل تكون من اختصاص الأمراض العقلية . ومن المتفق عليه أن نمو علم النفس الديناميكي — حاملاً معه أول طب منظم للأمراض العقلية — قد أثر في القصة تأثيراً قوياً . وهناك ظاهرة واحدة في هذا الموضوع الضخم تتصل بهدفنا ، وهي الاتجاه في القصة والطب العقلي إلى أن ينزوا أحدهما ميادين الآخر أحياناً لتحقيق غايات بعيدة لدى كل منها . وبعض القصص يكتبون وكأنهم أطباء عقليون فاشلون ، كما يبدو الطب العقلي بعض القمص لمطالبة القصاص بأن يكونوا في مستوى جيد .

والتحدي الذي يديه الطب العقلي هو الذي ينبغي أن يدرس حقيقة أكثر من حاجة دعاوى القصة إلى الدراسة ، فالطب العقلي نفسه ، والاضطرابات التي يعالجها ، والدور الذي تلعبه تلك الاضطرابات في التأثير في التجربة ، كل أولئك مادة للقصة : والقصص أحرار في استخدام محتوى وجهات نظر الطب العقلي ماداموا يستطيعون فهمها ، وإن لم يصل فهمهم في معظم الأحيان إلى درجة مؤثرة . ونضيف إلى ذلك أن الطب العقلي خير بالنسبة للقصة ، إذ لعله يساعد القصاص على فهم أنفسهم ، أو غيرهم ، أو لعله يثرى فهمهم أو صناعتهم . وكذلك يختص الطب العقلي بالرموز ويعطى

القصة نوعاً من الاختزال يجعلها سريعة الفهم لدى القراء . وينبغي على أية حال أن نمضي في بحثنا على حذر ؛ فالقصة التي هي دراسة في ثوب روائي لعلاقة أوديب مطابقة تماماً لدراسة في ثوب قصصى عن قانون جريشام (١).

فالقصاص ينبغي أن يقترب من الحياة بصورة مباشرة ، لا عن طريق أية نظرية ، حتى ولو كانت خاصة بالطب العقلى حول الدوافع والانفعالات . ويجب أن يكتب فى دائرة ما يجده فى الحياة ، فهو يتعامل مع الناس ، لا على أنهم قضايا تاريخية ، ولا على أنهم يمثلون نفسيات شاذة ، بل ينبغي أن يتعامل معهم بوحى حكمته هو ، لا على أساس تجربة شخص آخر حتى فرويد نفسه . فإلباس حقائق الطب العقلى الثوب القصصى — بدلا من وصف واقع الناس وهم يتألمون — إنما هو فن كاذب ، ورموز القصة ، وكذلك شخصياتها ، يحسن أن تبرز من الواقع بدلا من أن تخفى باستخدام اللوغاريتمات ، فهى قبل كل شيء رموز للفن قبل أن تكون رموزا للطب العقلى .

والقصص التى تدور حول مسائل الطب العقلى مهما تكن موثقة بالخبرة تظل مع ذلك مجرد قصة تقريرية إلا إذا سما القصاص بمادتهم . ولكن القصة العادية المتصلة بمسائل الطب العقلى أقل تعرضا للشك من تلك التى تمس العاطفة والسلوك ، أو ترجمهما ، أو تصورهما عن طريق تصورات الطب العقلى . ومثل هذه القصة تستهدف لنقد أكثر جدا من تلك التى تستعين بمفاهيم أنظمة أخرى ، فلو أن قاصا عالج خطأ مادة وتصورات الهندسة مثلا فإنه سوف يعرض نفسه لسخرية المهندسين ، ولكن القيمة الأساسية لقصته وتجارب شخصياته لن تمس بسوء . فى حين نجد الطب العقلى يتناول للمادة

(١) قانون القصادى معروف ينبى الى سيرتوماس جريشام (١٥١٩ — ١٥٢٩) ، وهو انجليزى من رجال المال والتجارة ، ويقوم أساسا على فكرة أن العملة الرديئة تضرر العملة الجيدة . «م»

نفسها التي تناوَلها القصة مثل العاطفة الإنسانية، والدوافع البشرية والسلوك الإنساني، ولكنه يتناولها بطريقة الخاصة، ويستنتج تفسيراته، ويطبق مناهجه الخاصة. ولو أن القصة اختارت أن تهجر طريقها الذاتية لتستبدل بها مفاهيم الطب العقلي، فإن الطب العقلي سيلج في المعارضة حينما تؤدي الوسائل المستعارة إلى الضحالة والخطأ، أو إلى نتائج خداعة، وسوف يطالب القاص الذي استخدم وسائله بأن يحسن استخدامها.

ويبدو الطب العقلي في بعض الأحيان غير راغب حتى في مقاومة الغزو ضد ملكته، وهو يظهر ميلا عادياً لمطالبة القصاص بأن يلزموا أنفسهم بنفس النوع من التقارير عن التجربة الإنسانية التي يضعها الطب العقلي، وأن يكيفوا أنفسهم طبقاً لمفهومه. وفي أوقات كثيرة يتجه إلى الإبعاد للقصة بأن تلزم حدود مفاهيم الطب العقلي وشروحه. وهذا الاتجاه بطبعه الحال إنما هو سلب لسلطان القصة، وهو ناشئ فيما أعتقد من تسكافؤ الضدين بالطريقة التي يميل بها أطباء الأمراض العقلية إلى تصور القصاص. فهم يميلون إلى قبول وصف القاص للسلوك والافعال باعتبار هذا الوصف حقيقة واقعة، وقبول الشخصيات الموهومة باعتبارها موضوعات مناسبة لدراساتهم المتخصصة. هذا من جهة، أما من الجهة الأخرى فيحتمل أن يفكروا في القاص الذي كتب الرواية باعتباره رجلاً مسحوراً.

وهكذا نرى طبيب الأمراض العقلية في حالة من الحالات يميل إلى قبول القاص باعتباره مشلولاً عن إبداء ملاحظات موثوق بها عن السلوك الواعي واللاواعي، ولكنه في حالة أخرى يكون ميالاً إلى اعتباره شخصاً يعبر عن دوافعه الداخلية، أو هو ذاتي الحركة، كما يقال في التحليلات الأخيرة. وكل شق في هذه المشكلة له أدلة منطقية لا يستطيع الطب العقلي أن يتجنبها، وتكون واضحة أحياناً فيما يكتبه أطباء الأمراض العقلية عن القصة ويمكن التجاوز عن الاتهام المعتاد الذي يقول إن كتابة القصة سلوك عصبي: فهناك قصاص عصبيون، وآخرون ليسوا كذلك.

(وكلما وجد شخص يعاود كتابة « الانحلال » وجد آخر يحاول معاودة كتابة « معقولة الفن ») . وللسألة الواضحة ذات الأهمية هي أن القصة يجب أن تقصر نفسها تماماً على وصف الانفعال والسلوك ، وألا تكون لديها مهمة رسمية أخرى ، وأن يكون وصفها متفقاً مع موقف الطب العقلي من جراء إنكار الواقع . وإلى جانب ذلك توجد دائماً ضرورة لبحث أثره في أول هذا الكتاب ، يتضمن أن القصة قد تضايق بالأفكار الخاطئة عن حياة العقل البشرى الذى يضيق ويتعذب بالخداع ، والوهم والكاذب ، والهجوم الذى يشنه اللاوعى على التعقل وضبط النفس .

وبأى مرة أخرى ومن مصدر آخر حكم بأن بعض أنواع القصة صحيح وبعضها خاطئ ، مقرونًا هذه المرة بافتراض أن هدف القصة هو مساعدة الطب العقلي على تقليل مفعول قوى اللاشعور في الحياة الإنسانية . وهذا يطالب القصص في النهاية بأن يكونوا معالجين ، وبأن يستمدروا رخيصةً بمزاولة الطب ، ويقبلوا أن يتدربوا طبقاً لقسم « أبقراط » .

ولكن ذلك يهمل بعض الأغراض الأساسية للقصة التي لا يمكن أن تقبل قيوداً من الطب العقلي ، تماماً كما لا تقبل قيوداً عليها من البوذية أو علم طبيعة الذرة ، فالقصة لا تخضع إلا لذاتها ، وهي تسير منهجها وفقاً لقوانينها الخاصة . إنها ليست الطب العقلي ، ولا تدخل معه في منافسة ، وليست تحت وصايته ، بل هي تقدم خدمة مختلفة عنه تماماً للروح الإنسانى ، ولا أظن أن الخدمة التي تقدمها هي الأقل شأنًا .

إن الفنون قلما تكون ذات مستوى واحد ، أو أن تكون لها غاية واحدة ، بل هي ذات دلالات معقدة تختلف بحسب الغاية المطلوبة منها ، ويتغير ويتبدل مضمونها طبقاً لقدرات أولئك الذين يطلبون . ويمت القصة بناء ضخم يتألف من وحدات كثيرة ، وما نحصل عليه من إحدى القصص

لا نحصل عليه بالضرورة من غيرها . فهناك قصص تافهة وأخرى عظيمة ؛ وقصص بسيطة ومعقدة ؛ وضخلة وعميقة ؛ وقصص ذات نهايات مختلفة ؛ وذات طبيعة ومذاق متباينين ؛ ومادة مختلفة ؛ بل قد تكون لها مدلولات مختلفة في وقت واحد ؛ أو تنتقل من مضمون لآخر ؛ وتكون للمضامين مختلفة المستوى ؛ وقد تؤدي إلى نهايات مختلفة في لحظة واحدة ؛ والخدمة التي تقدمها للقارىء قد تكون مركبة ومتغيرة .

لقد ذكرت أن للشكل الأدبي الذي يسمى قصة خيالية إنما هو كذب مسموح به ؛ لأن القارىء يرضى بالكذب عندما يتناول القصة ؛ وقد مضيت أقول إن الأفكار الخيالية الواضحة التي تعبر عنها دائماً قصة رخيصة يزول خطرهما لأن القارىء يفهمها على أنها حلم يتمنى أن يحلم به ؛ وسوف أبين في الفصل الثامن أن الجهد الذي تقوم به القصة هو أن تجعل خيالها الخاص مقبولا وكأنه شيء دائم . وهي تنجح في ذلك أحيانا بصورة من الصور . وفي مقابل ذلك نجد أن الخيال في الدراما يفهم على أنه محدود الأجل . والقصص الخيالية على المسرح — تكون بصورة أوسع بما في القصة — أكاذيب يسمح بها ؛ فهي أحلام يدرك المشاهد أنه يحلم حين يراها . وفي نوع خاص من القصص الخيالية المسرحية ، وهي الدراما الموسيقية نجد العملية إرادية واعية وكذلك متناسقة ؛ فالذي يحلم ينحى مسروراً معنى الحقيقة فيما يتناوله من آثار واقعية ليمارس متعة خاصة ؛ وليستمتع بهذا الزيف عن طريق علمه بأنه زيف .

ويغنى الكورس في « الصبر » (١) قائلاً : « أيها القدر كن رحيمًا بقلبي المروع ؛ وذلك حين قام « بنثورن » (٢) ببيع أوراق اليانصيب الذي اشترك فيه لمساعدة جمعية خيرية .

(١) أوربا من تأليف جبرث وسوليفات ظهرت عام ١٨٨١ تسخر من الحركة الجمالية «م» .

(٢) ويجناله بنثورن تاجر شهواني في أوربا (الصبر) التي سبقت الإشارة إليها «م» .

أيها القدر كن رحيمًا بقلبي الموجع
إنك مثلي معصوب العينين ؛ ولكنك لست أعمى
فأرفع العصا بة عن عينيك حتى ترى
وأمنح الجائزة ؛ امنحها لى .

وقد علمتنا تصارييف الزمن أن المبتهل يضعف وقته سدى ؛ ولكن الابتهاى مع ذلك شئٌ ضرورى . فإما من أحد منا إلا ويكرره طوال حياته — ولا بد أن يوجد مكان لأدائه فى سلام ؛ إن عالم أوبرات سافوى — وهى شكل رائع للحلم المتناسق — إنما هو ملاذ تأوى إليه مثل هذه الابتهايات التى قد تكون مخجلة خارج المسرح ؛ ولكنها تقدم فيه بلا خجل ؛ بل لعلمنا تكون موضع ثناء .

إن سيارات الأجرة التى توصلنا إلى منازلنا ؛ وكل الظواهر التى تعلنا أن نتقبلها فى مرارة على أنها حقيقة ، تمنعنا من تصديق سماع نعمة هادئة لصدى صوت قديم ، لحب قديم ، مات منذ زمن بعيد . والجزء الذى حنكته التجارب منا — والذى قد يشملنا لو أن الكون يجرى على منطق — قد يقبل هذا المنع ، بل لعله يجد راحة فيه . ولكن الصوت ذا الصدى لن يزول متحدًا بذلك العقل والحجل ، وهو يصصر على أن يهمس للقلب الأسيف « ابتهج ، ولا بد أن يبتهج ، وإلا متنا كالأى عاشق جلبرت (١) . ولا بد من وجود مكان يكشف فيه القدر القناع عن عينيه ، حيث يتوب الحب القديم فى إخلاص وتفكير نادم ، وحيث تذرف الدموع السخينة — التى لا جدوى منها — على ميت فى غير إبانته يتوصل لابن يولنت (٢) .

(١) نسبة إلى السيد جلبرت (١٨٣٦ — ١٩١١) ، وهو كاتب مسرحى وشاعر ومؤلف روايات أوبرا ، عرف بالكتابة المزلية القائمة على الخيال الواسع أو التناقض «م»
(٢) زوجة جنية لورد شانلور وأم ستريفون وهو المقصود بالإشارة ، وقد جلبها جلبرت وسوليفان اسم أوبرا فكاهية مثلت عام ١٨٨٢ «م» .

وجوهر هذه المسرحية الخيالية أنها صارت حلما تحرص على أن تحلم به؛ لأنها تعرف بقدرة العالم الحقيقي ومنطقه الذى يلزمه في غير خداع ؛ وتعنى قدما لتحدى الحقيقة والاستهزاء بالمنطق . وفي هذا الادعاء تضيق على المسائل العاطفية للجنس البشرى الدائمة الباقية هية ، في حين تكون موضع سخرية ، والتسليم بقوتها يخفف من حدتها .

ولقد ذكرت الغراما الموسيقية لأن المبدأ يظهر فيها بوضوح شديد ، وهو يتمثل - ولكن بصورة أقل وضوحا - في القصص النافذة . إن مبدأ الحقيقة لا يمكن أن ينتصر تماما ، فساتلنا العاطفية التمسدة المخجلة ، والمؤثرات المفجعة في حياتنا تستمر في إتقادها ، ولا أدري إذا كان من السخف البحث عنها لتهدتها ولكنى أعلم جيداً أنه لا يوجد مانع قوى يحول بيننا وبين البحث عنها . وقد تعلمنا من العالم الحقيقي ألا نهمل - ولو في الأمور الظاهرة - وقاية أنفسنا ، وألا نخطئ الرغبة في الحقيقة . وما يحدث في القصص النافذة هو أننا نسمح لأنفسنا بإهمال وقايتنا ، لأننا نلم أننا سوف نكون آمنين في الفترة التي نكون فيها بين دفتي القصة . إننا نتقبل الحقيقة ، ولكننا نحب أن نخفف من كبتنا ، ولهذا لن نتوقف دوامة خيالنا . وقد رأينا أن هدف الخيال هو الكمال ، ومادام الكمال مستحيلا في العالم الحقيقي (أو من الواضح أنه مرعج) ، فالخيال إذن تحول عن الحقيقة ، والقصة العاطفية النافذة الرخيصة السوقية - ويمكن أن تضيف من الصفات ما يسعفك به الطب العقلي ، أو الذكي الذى يتفق مملك في رأيك - تؤدي إلى الكمال الذى هو غاية الخيال . ومن أجل تحقيق الكمال يجب أن نتذكر أنه يضع الخيال في صورة فنية ، وهذا هو السبب في إبعاد الخيال . والقصة الرخيصة لا تعود بنفسها إلى الحقيقة ، ولكن القارئ - بعد الفراغ منها - هو الذى يعود إلى الحقيقة ، فهو يغلق الكتاب ، وعندما يفعل ذلك فهو لا يتذكر منه أى نوع من التخيل . ونحن نجهز أن نقول

بدلاً من ذلك إن الخيال قد زال بعد أن تزود بالقوة في صراعه المميت مع الحقيقة ، وهو يستمد القوة من أدب الحلم — أو على وجه الدقة من أدب الحلم الذى تعرف حقيقته . وفى هذا الصراع المميت أعتقد أن المعقولة تحتاج إلى كل ما تستطيع أن تحصل عليه من تمضيد ، ومن الذى يخاطر — أيا كان — برفض مساندة حتى أكثر الفنون تواضعاً ؟

إننا جميعاً يمكننا أن ننال ما نستطيعه من الفن ، ونحن نتناول الفن فى أى مستوى نكون مهتمين له حتى لو كان هذا المستوى مجرد قصة مصورة من نوع فكاهى . ومهما يكن المستوى فإن للفن احترامه . والشريان الذى يغذى أحط مستويات القصة هو الذى يهب الحياة لأعلى مستوياتها . والغابات المخصصة لصنع لب الخشب لتسجيل أحلام القصة السائفة ليست مخصصة من أجل مساندة الأكاذيب الفاحشة . وهناك نوع من القصص الخيالية — يسبق ما نسميه الآن بالقصة — قاوم كل محاولة مترنة لنقضه ، ونحن مضطرون للقول بأنه تليفيق تام فى تصوير الحياة ، ونعنى به الأسطورة ، والقول للكلور ، والخرافة . وهذا النوع كاذب ، ولكنه ليس باطلاً ، وهو لا يغذى الضلال . والقرود التى تجلس القرفصاء حول القاص تستطيع أن تميز الخرافة من الحقيقة ، وكذلك نوع القصة الخيالية التى تحاول محاكاة الحقيقة ، ولعلها تحاكيها فى الوقت نفسه الذى تستمع فيه القرود إليها . والقصص جميعاً أساطير مهما تكن ماهيتها إلى جانب ذلك . والقرود تستطيع التمييز الجوهرى ، ولكنها لا بد أن تستمع .

وطبيب الأمراض العقلية يراقب يوماً بعد يوم فى حجرة الكشف الرجل الضئيل وهو يتساقى ساق نبات القول ليبحث عن المارد ويقتله ، ويرى العربية الفاخرة وهى تتحول إلى نبات القرع عندما تدق الساعة ، والأميرة تظل نائمة حتى يأتى الأمير فيقبلها وهى يقطعة . ويعلم الطبيب جيداً وهو خارج حجرة الكشف — شيئاً أو أكثر مما سوف يحدث ؛

فالقزم حين يصل إلى قمة ساق الفول سوف يقابل المارد ويحطم رأسه ،
 بما يعد انتصاراً لمبدأ الحقيقة ، وإن كان انتصاراً مؤلماً . أو لعله سوف يصدق
 أنه قابل للمارد ومزقه بسيفه بما يعتبر خداعاً ، أو هو على أحسن الفروض
 عصاب (هلوسة) . وبما لاشك فيه أن مهمة الطب العقلي أن تعود به
 إلى الفرض الأول وهو معافى ، ولكن المهمة الأولى للقصة التافهة ،
 والمهمة الأساسية لجميع القصص الخيالية أن تهيب له التجربة الثانية في سلام -
 أو فلتقل في معقولة .

وما من أحد منا قتل مارداً ، أو قبل أميرة في البقطة ، ونحن ندرك
 أن ذلك لن يحدث ، ولكننا يا لهي تمنى ذلك جميعاً ! ولا يستطيع شئ
 أن يحول بيننا وبين التمني . وفي المسرح المظلم للعقل حيث تمثل دراما القصة
 الخيالية نستطيع أن نكون - لفترة قصيرة - أقوى مما أتاح لنا الله أن
 نكون . وهذا هو سبب عدم اهتمامنا بكون القصة مبهرجة ، وعدم لغتنا
 إيهاها إذا اعتبرها البعض جدية بالاحتقار ، بدليل أن الناس يقرأون أدنى
 القصص . وفي استطاعتنا أن نقتل المارد ، كما يمكننا بالطريقة نفسها في
 أعلى مستويات القصة أن نمثل لحظة حب ، أو صداقة أو مائة ، بطريقة
 أكثر صفاء وقوة مما نحس بأنفسنا ، ولكن الجوهر يظل كما هو باعتباره
 قتل مارداً . وكل ما حدث في المستوى الرفيع للقصة مجرد عملية تهذيب ،
 فالخرافة قد عدلت طبقاً لمبدأ الحقيقة الذي هو تعريف مناسب للقصة
 الجيدة . فما نحلم به بطابق ما نشرع فيه عن طريق محاولة الحرب . ولا شك
 أن ذلك كله يدعو للأسى ، ولكنه أمر محتوم ، وهي حالة مقررة في كل
 القصص الخيالية . وليس هناك داع للتساؤل عن مستوى القصة التي تصادف
 هذه الحاجة ، فنحن نطالبها أولاً بتنفيذ الشكل بحيث يتم بصورة
 متناسقة ، وقد تكون ساذجة ، متناقضة ، أو غير حقيقية ، ولكنها لو أعطتنا
 ما نحتاج إليه فسوف نظل إلى جانب أى تفاهة سوقية لتحقيق المثال

المشهود ، أما إذا أعطتنا القصة الشكل المؤثر ، والخطوط العامة تامة ، والمثال كاملا ، فنحن على استعداد لكي نقابلها أى ثمن قد تحدده .

* * *

وينبغي أن يكون واضحا الآن لماذا تكررت عبارة (فى سلام) فى أثناء هذه المناقشة ، ولكن قضية المدعى عليه قد بدأت تحسب .

فن المؤكد أن كثيرا من القصص ، حتى الكبار منهم ، مصابون بالعصاب (الهلوسة) ، وليس فى هذا ما يدهش ، أو يدعو للضيق خوفاً على القصة . حينئذ تضطرب أعماقهم يكونون أكثر استعداداً للإفشاء بأسرارهم ، حتى إننا نرى ولیم بتریتس قد نصح جيمس جويس ألا يحاول كتابة القصة ، لأن ما بنفسه من عماء ليس كافيا لينى عالما .

ودلالة النصيحة سيئة فى هذه الحالة ، ولكن القصة قد تبين أولا تبين عوالم من العماء . وكتابة القصة ربما تكون طريقة لكبح جماح العصاب (الهلوسة) ، وقد تكون أحيانا تعبيراً عنه . وقد تكون طريقة لاجتناب حالة اضطراب عقلى (سيكوسيز) فى سلام ، ومدعاة لصحة العقل . وإذا صح ظنى فإن قصة « الغريب الغامض » كانت سببا فى بقاء مارك توين صحيح العقل . ولنا فى حاجة إلى التوغل فى التاريخ ، ولا إلى البعد عن مكتب أى ناشر لنعثر على قصص تؤكد أنها كتبت للتغلب على جنون الاضطهاد (البارانونيا) ، أو أى مرض عقلى آخر . ومرض العصاب (الهلوسة) ، أو الاضطراب العقلى (السيكوسيز) — كما تعلمنا — هو تهوؤ بيولوجى أصلا ، ومن الصالح أن يعمل السكاكن المصاب فى نظام لى يعيش ، وبعض القصص تعتبر أيضا من قبيل هذا التهوؤ . وأعتقد — على حسب ما أرى — أن هذا الموضوع لا يعنى القارىء كثيرا ، فهو يهتم بما فى القصة نفسها ، لا بكيفية تكونها ، وهو يهتم بالقاص باعتباره كاتباً للقصة ، ولا يعنيه عقله إن كان فى محنة أو مرض . والعقل المضطرب اضطرابا عميقا قد يعبر عن المخاوف ،

وإرهاصاتها في نفس كل إنسان ، سواء أكان ذلك لإفسادها أم لإقصاد الحقيقة . وهي تعبر عن معنى الهدم للقوى اللاواعية في إفسادها للحقيقة . ويجب أن نتذكر أن طيف الشخصية في الطب العقلي يتوافق تماما مع الأشياء الحقيقية ، ويكون هذا هو الشأن في الكون — والطيف — وهو فكرة أفلاطونية — يمثل له بالكائنات التي تعيش تحت لحاء الشجر ، أو تحت الأحجار في قاع جداول المياه ولكن لا يمثل له بالكائنات التي تنتشر بطريقة معقدة . ويجب أن نتذكر وجود مخاوف حقيقية وثابتة ، وأخرى عصابية ، كما ينبغي أن نذكر أن أي ذكاء لا يواجه الحقيقة بقدر من الوحشة والخوف والتفرقز ، ليس بالذكاء الكامل ، أو أن صاحبه في أي تعريف للطب العقلي يعتبر غير عاقل .

كتب لي صديق يقول : « إن الأطباء يمكنهم شفاؤنا من الحمى القرمزية أو الالتهاب الرئوي ، ولكنهم غير قادرين على نجاتنا من الموت » وهو يذكرني بالفكرة الأفلاطونية التي يؤمن بها أطباء الأمراض العقلية ، وهي أن العقل للتحرر من الخوف العصبي ربما يواجه الحقيقة بشجاعة وثقة ، ولكنه إذا لم يواجهها في الوقت ذاته يحذر متشكك على أساس الخوف والاشتمزاز لم يكتب له البقاء . وكذلك العقل الشديد الاضطراب بسبب شحذه وحدته باضطرابه ، يمكن أن يقدر الأشياء الحقيقية تقديراً صحيحاً ، كما تقدر العواطف الحقيقية ، والسلوك الحقيقي . ولا يعني قارىء القصة كثيراً أن يعرف أى طريق سلكه العقل المضطرب ، ولا ما إذا كان قد سلك طريقين ، ولكنه يستفيد كثيراً إذا تتبعه في أى طريق .

وجوه فكرة قتل المارد في أحد أشكاله يبرز بوضوح ليؤدي إلى خدمة ضرورية أخرى تقدمها القصة للروح الإنساني . وقد رأينا أن القصة الخيالية تملك أحياناً أن تبدد أوهامنا في سلام ، ولكن من وظائفها في أى مستوى — حتى في تمام نضجها — أن تؤكد الأوهام الرئيسية التي يجاهد

الأطباء العقليون أحيانا في طردها . والقصة الخيالية دائما — وخاصة في تمام نفضها — تمنحنا فرصة ثانية ، فترى قارئنا يقول في نفسه : لماذا إذن أهميتها مرة وإلى الأبد ؟ لقد أسأت التصرف ، وكنت أشد ضالة وجنونا وخسة وهوانا وذلك لما أحتمل في قرارة نفسي ، ولكن في بضع ساعات ، وفي إقدام رجال عظام — ولو أنهم مهزومون — أستطيع أن أعدل الميزان وأستأنف الحكم ، بضع ساعات فقط ، ولكن في الخيال . وهكذا تسمح لنا القصة ببقاء الكارثة بشروط مقبولة ، بينما لا تسمح الحقيقة بذلك .

ولكن من الذي قال إن العقل الشديد الاضطراب بسبب الحقيقة يكون بالضرورة عصايا ؟ ومن الذي يقول إن القصة يجب أن تقترب من الحقيقة ويكون الطب العقلي رائدها ؟ يجب أن نفترض أن بعض القصص قد تحرروا من عبودية قوالم اللاواعية ، وطهروا عقولهم ، وعرضوها لضوء الشمس ، وهواء الجبل المطر بأريج الصنوبر . ونستطيع أن نفترض أن بعض القصص لم يحتاجوا إلى هذا الخلاص ، وأنهم لم يكونوا موثقين بشدة ، بحيث لا يستطيعون أن يتعاملوا بطريقة عاقلة مع العالم الحقيقي ، أو يزاولوا عملهم الذي يحاول محاكاة هذا العالم . وهم يرون أنفسهم — عندما يحلونها — موهوبين ، كذلك عند مقارنتهم أشخاصهم بغيرهم من الناس ، ويرون أنفسهم قادرين على التناول الصادق للدوافع والانفعالات التي تنبع منهم ، وقادرين على نقل انفعالاتهم الخاصة إلى غيرهم ، وانفعالات الآخرين إلى أنفسهم ، وهم بذلك كله يعدون أنفسهم ليقولوا لنا كيف يرون العالم في اعتقادهم . ولا ينبغي أن ينحس أحد فعالية وسانهم التي يستخدمونها ، أو يستهين مقدما بصحة نتائجها .

ومثل هؤلاء القصص ينفلون عن عمد ما يفعله آخرون قسرا أو غفلة ، وهم يؤدون عملهم بوعي ، بينما لا يزال آخرون يعملون بلا وعي نتيجة

لخوثر ما . ولا يهيم في كثير أو قليل كيف يصور القصاص — على اختلافهم . ومهما تنوعت الطرق — الحقيقة التي تقاوم إلى حد ما كل التجارب التي نسمى بها إلى الحقيقة فيما عدا تجربة ممارستها . ويبدأ المجهود بالخيال الذي قلنا عنه إنه تحول من الحقيقة ، ولكننا ذكرنا أيضاً أن الخيال هو الكمال الذي تنشده ، والاندفاع إلى الكمال يمكن أن يكون قويا حتى ينتهي بالدودة إلى الحقيقة .

وعند هذه النقطة تماماً نجد « فرويد » قد حدد وظيفة الفن ، فقد ذكر أن الخيال يمكن النظر إليه في البداية كلمة الأطفال التي لا يمتزجها على الإطلاق بمجرد لعبة ، بل يعتقد أن لها غاية خطيرة ، ولكن الخيال في النهاية يصبح مثل النشاط الخفي لعقول البالغين التي عرفنا قدرها . وخوايلات الفنانين في مبدأ أمرها تكون نفس الشيء ، فالفنان : « رجل يتحول بطبيعته عن الحقيقة ، لأنه لا يخضع للمطالبة بإنكار الرضا الفريزي كما يصدر لأول وهلة » ، ولكنه أيضاً رجل بحكم طبيعة موهبته يوفق بين الحاجة إلى معرفة الحقيقة والحاجة التي تقع في صراع حاد معها ، وهي الرغبة في إيجاد النعمة . « إنه يجد طريقاً للعودة من عالم الخيال إلى الحقيقة ، وباستخدام مواهبه الخاصة يصوغ خيالاته في نوع آخر من الحقيقة ، بحيث يحسها الناس كأنها انعكاسات قيمة للحياة الحقيقية » . وإنها لذلك مدامت صحيحة . و« فرويد » يضع الفن في مرتبة أعلى من أية وسيلة أخرى لخدمة مبدأ الحقيقة . والقاص — حسب قدرته — يستطيع أن يستر على حقيقة التجربة الإنسانية ويعبر عنها . كما أنه يستطيع — إلى حد ما وبطريقة زاجيدية بالضرورة ، ولكنها سامية في النهاية — أن يضع أحكاماً صادقة على أشياء حقيقية (١) . ولذلك عندما نحكم على قصة سيكلوجية

(١) هذه هي الفقرة التي أشرت إليها في ص ٦٨ . وفرويد يقرر هنا ما يجتره الهدف الرئيسي للفن ، وفي مواضع أخرى يناقش في إيجاز بعض القوائد التي يجنيها الفن من الخيال . والفقرتان اللتان أبيتها في هذا الجزء استقيتها من كتاب « اصطلاحات في ضوء »

عظيمة ، لا تنظر إلى التهرب من الحقيقة باعتباره أمراً ثانياً ، فالقصة قد تؤكد الحقيقة متى أرادت . ولكنني استشهدت بفرويد لمجرد أني أحس أني أقل عن الكتاب للقدس ، لأن شهادة عالم نفسى ضرورية . وقد أثبتت وسيلة الفن أنها دائماً محيية إلى البشر . ومن بين مميزات القصة الخيالية أنها تستطيع في بعض الأحيان أن تقول « هذا الذى هو كائن ، والناس الذين يصدقونها لا يصدقون ، وتظل قصة خيالية ولكنها تصبح مع ذلك مطابقة للواقع .

ولتقف عند هذه النقطة قليلاً ، فقد رأينا أن الناس يسألون القصة الخيالية دائماً قائلين : ماهذا الذى يحدث لي؟ بماذا أشعر؟ أى طريق سلك؟ ماهو الحل؟ هل كان القشل بسبب نقص مسبار في نعل الفرس؟ والمرء الذى يجيب عن هذه الأسئلة صادقاً لا يمكن أن يكون به نقص أوخلل، بنقض النظر عن الطريقة التى يقيمها في الإجابة . وتقول القصة الخيالية في إحدى مراحل تطورها « هذا حدث ، أو « هذا الرجل بهذه الكيفية ، أو « هؤلاء الرجال بهذه الكيفية » ، أو « هذه هي العاطفة » ، تقول ذلك وتحملك على تقبل ما قيل ، فيما أن تصدقها وإما أن تركها ، فالفن قد أظهر تجربته ،

== مدنى الأداء العقل ، وكتاب « بحث في عالم النفس التأمل » وقد اقتبستها لإيجازها ، ولكنه يقول المضمون فيه « ملولاً وأكثر حركة وإشارة إلى الثقافة الحديثة في كتابه « الحضارة وأضرارها » وانظر أيضاً الفصل الثالث والعشرين من السلسلة الأولى من « محاضرات تمهيدية » . وما يرى له أن فرويد لم يوسع مكافئ فن في دراسته النفسية ، أو يدور دراسة منفصلة . صحيح أن له مكاناً رئيسياً ولكن فرويد كان رجلاً واسع الثقافة ، وقد أشار لفن بطيئة الحال لتأييد فكرة أو تصويرها ، وسام به جدلاً باعتبار أن فراءه سوف يحدون حذوه . وعلى أية حال فإن من اليسير تبسبب أسكاره من خلال كتبه وخاصة « تفسير الأحلام » و « ثلاث مقالات في نظرية الجنس » و « مستقبل الروح » ، والمجلد الرابع من « أوراق مجموعة » يتضمن مقالات تدور حول الموضوع الذى نشأت عنه وخاصة « الطبقات » ، و « صلة الشاعر بطبقة البطقة » ، و « الحدث في الأحلام من مادة الأساطير » ، و « فكرة البواويس الثلاثة » ، و « موسى ليخاتيل أنجلو » ، و « ذكرائش الطفلة من لستر والصدق » .

وهو جاد في إظهارها ، فإذا بلغ حد الامتياز ، كان إظهاره للتجربة نهائياً ، لأن الإنسان عندئذ يكون قد أظهر معرفته بالإنسان .

وروعة التأليف في قصة « طريق آل جرمانت » (١) The Guermentes Way تصل إلى ذروتها في الفقرة التي يستعد فيها دوق ودوقة جرمانت للذهاب إلى حفلة الأميرة . وتحفل الثلاثون أو الأربعون الصفحة التي تصور هذا المشهد بإشارات إلى حدث سبق في هذه القصة ، وفي قصتين سابقتين . والزمن أو الفترات في قصة « الزمن الضائع » تنأق خلالها كالظل الذي يتحرك قبل هبوب النسيم عبر جدول ماء . وكل مادة في هذا الإنتاج المعقد توحي بأن الحياة نفسها سوف تفتح للقارئ ، وتحتويه . وفي خلال مناقشة تضمنت حقاً من تاريخ آل جرمانت ، ونصف الألقاب والصفات الروائية في فرنسا ، والبريفوسية (٢) ، والمعرض الفني للدوق ، وصور أوسمة فرسان المعبد التي قدمها « سوان » (٣) ، ولحات مطرزة لأشخاص ، ومواقف بديعة التصوير — في خلال هذه المناقشة تدعو الدوقة « سوان » لمصاحبها هي والدوق في زيارتهما لإيطاليا في الربيع القادم ، فيرفض « سوان » ويضطر إلى تفسير رفضه بأنه سوف يموت قبل الربيع القادم . ويتلف الدوق على العشاء بينما تحدث ضجة في أثناء تبادل الدوقة لحذاءها ، إذ تختار الأحمر بدلاً من الأسود ، وظلت هي والدوق يتدندان بالتدخل الوقح ، إذ كيف يموت صديق في لحظة ذات أهمية اجتماعية ، ثم يعلق باب العربة بشدة تاركا الرجل المختصر حومه دعوة الدوقة وصياح الدوق « سوف تعيش حتى تدفنا جميعاً » . وبذلك

(١) هي جزء من قصة مارسيل بروست التي سبقت الإشارة إليها « بست من الزمن الضائع » ، وقد أصدرها ما بين ١٩١٣ ، ١٩٢٧ في ١٦ جزءاً ، وهي شبه ترجمة نهائية . « م » .

(٢) نظرية تأييد براءة دريفوس وهو ضابط فرنسي من أصل يهودي (١٨٥٩-١٩٣٥) حوكم بتهمة الخيانة وصدر عليه الحكم ، وقد وقف أميل زولا إلى جانبه ونصر خطاً مشهوراً فيبرته يتوان : « لئ أنهم » . « م » .

(٣) شخصية رئيسية في قصة طريق آل جرمانت « م » .

تنتهى القصة . وباعتبارها قصة خيالية نلاحظ أشياء كثيرة فيها — وخاصة في مقدمتها — تبدو أنها بمثابة قرار ليس له استئناف ؛ فالشيء قد حدث بالفعل . وهى تجربة متخيلة ، ولكنها بلا شك الشيء المجرى حقيقة . فهما حاولت أن تصفها فسوف نجد أنك تنزعها من الحياة . . . فنحن نعرف الوقت من تحركات النجوم التى نقتنع أنفسنا بأنها حقيقة ، ولكن معرفة الوقت تتضمن أيضا أوقات النهار والساوية والأرضية التى تكون متخيلة .

وهذا مشهد من قصة عظيمة ، ولكن القصة الخيالية الجيدة تفعل الشيء نفسه بصورة دائمة . فاقدمه صحيح ، لأن الخيال مقبول كالحقيقة . ومن الآن فصاعدا ينبغي أن يرجع إليه القارىء كما يرجع إلى أى حدث تاريخى ، أو إلى أى موقف حدث له فى الماضى ، فقد حدث له ، ولا بد أنه ترك أثرا طفيفا فيه ، كما يفعل الحدث التاريخى فى حياته . إنها عملية سحرية تلك التى تحول الشيء المطبوع الجامد إلى حياة ولو بطريقة من الطرق ، أو لمجرد فترة قصيرة .

ليس هناك ضرورة إذن للتحدث عن الخيال ، فهو تجربة تمويضية ولكنها تجربة على أى حال ، تعتبر مجرد جزء من العملية السحرية . وقد أشار الدوق — فى أثناء حديثه لسوان الذى كان يحتضر — إلى أن تأخر الدوقة سوف يصيب كليهما باضطراب قبل الغد ، وقد تطلب استحضار الموقف الذى يمثل هذا الحديث ترتيبات طويلة ومعقدة لتفاصيل بالغة الدقة ، وهى جميعا متقنة وصحيحة ، وقد استبعد فيها كل ما هو غير صحيح . ولهذا فإن المشهد لا يمثل تجربة صادقة ، ولا يكشف دعائل الناس الذين غاضوا هذه التجربة لحسب ، ولكنه يبرز مضمون كل شيء . والقصة ينبغي أن تقرأ — كما سبق أن ذكرت — بتصديق ودعشة معا ، فهى لا تروى لنا ما حدث فقط ، ولكن معنى ما حدث أيضا . فالقاص قد مثل الحياة تمثيلا

تخيلاً ، وبعمله هذا يكشف لنا عن كثير من خفايا الحياة التي قد لانصل إليها بأنفسنا .

إن القصص تزيد من تجاربنا ، وتقرب رؤى العمر لتجعلها في مدى القراءة ، وبهذا تكشف لنا حيوات أكثر مما يتاح لنا رؤيتها في مدة حياتنا . ونزال الأوشاب من هذه الحيوات حتى نفتتح — بحسب قدرة القاص — وقدرتنا — بأننا نفهمها . وأكرر أن الخيال موجز وقراره غير عميق ، ولكن تلك الحيوات تظل ماثلة أمامنا ، بل إن قدراً عما نعرفه عن الإنسان وظروفه إنما يصل إلينا عن طريق البوابة التي تفتحها القصة لنا ، وقد أصبحت هذه النقطة جلية الآن ، فاللهب قد ازداد حرارة وأخذ ضوؤه يشتد . وسواء أكان يسطع على رعب حياة أم اعتدالها أم قوتها فإن شيئاً قد أضيف إلينا . ولا شك أن كلا منا لديه — ولو قدر ضئيل — من حسن الفهم والحكمة والثورة ضد الامتهان ، ولكن قدراً مما لدينا يأتينا من حقيقة أننا نظرنا في صفحة ورأينا أناساً واقعين في حالة من الحالات .

ونعنى العملية السحرية قدماً ، فالطب العقلي لايزيل الطبقات المتتابعة وحده ، تلك التي تغلف الحياة ، فالفن أيضاً (إلى جانب صدمة إدراك الشيء الحقيقي وإدراك معنى فيه) يضيف صدمة أخرى حين يوصلنا إلى الضباب الذي يجمم فيما دون ذلك . ولو أن جوهر القصة كان من الدقة بحيث يمكننا من أن نسير على طول ساحل الحياة في بضع ساعات ، ونكتشف المجهول في الداخل ونحن على الشاطئ ، ، لأدى بنا إلى غرابة غير مألوفة . وإذا كانت النماذج المصغرة للقصص الخيالية تجمع ما يجب أن يعلم في البلاد البعيدة عن « هنرى ثورو » ، فإنها تجمع أيضاً الغموض الذي يحاول أن يستجليه كل الرحالة .

فالمحيطات الغامضة تماثل للمشهد الذي استقيناها من قصة « طريق آل جرمانب » ، الذي قلت عنه إنه التجربة السكتة ، أو تماثل قصة لا تبحث على

الرضا التام ، ولكنها تتوهج بعظمة مفاجئة كما حدث في «لورد جيم» (١) Lord Jim حين لجأ «مارلو» إلى «ستان» لیسأل عن الحكمة التي تنفع «جيم» ، والحيل الفنية التي أحدثت التأثير في تلك القصة كانت أبسط بكثير من تلك التي استعملت في «طريق آل جرمانت» ، وإن كانت تأمة من ناحية المهارة ، وجوهر المشهد يكاد يكون مشقتا بسبب شح الكاتب من ناحية الشخصيات ؛ فهناك رجلا ن فقط يتحدثان بضع صفحات عن رجل آخر ، ولكن لا يوجد اختلاف بين المشهدين حول الحقيقة . وكلاهما يشكون من أحداث شديدة التوتر ، مشحونة للغاية ، حتى إن القارئ يقرأهما وكأنه يمسك أقفاسه . فالتشيء الحقيقي يحدث حين تشاهده ، وما يحدثه قاص في شخصية «ستان» و «دوق جرمانت» يرجع إلى إنسان كامل وإلى شخصية كلية . بل أكثر من ذلك أن الحالتين قد بلغتا الغاية بحيث يدرك القارئ أنهما حقيقتان لا بسبب هذين الرجلين غسب . بل بسبب كل الشخصيات أيضاً ؛ إذ تجد نفسها زائفة بالحياة . وجوانب المضمون في القصة تكمن في طبقات الواحدة تلو الأخرى ، والقصة لا تكشف عن خبايا الحياة غسب ، ولكنها تنتقدها أو تمدها بتسليط ضوء قوى عليها .

وفي كلا المشهدين نجد مؤثراً خاصاً يتمثل في تحركات «ستان» حول مصباح حجرته ذي الغلاف الزجاجي ، فهي تشبه تماماً تحركات الفراشات التي تنعكس على ضوء المصباح . وهو يتحرك بينما يتكلم داخل وخارج الضوء ، في الظلال وفي الظلام ، وفي النور . ويخرج صوته قوياً بصورة غير عادية ، وبينما هو كذلك الهمة في خلال العتمة وحي من المعرفة . وحركة القصص الصادقة تكون في أكثر من مكان في وقت واحد ، فهي داخل الضوء وخارجه ، وداخل العتمة والظلام وخارجهما . وعن طريقها نلص غوصن

(١) قصة بلونزيف كوتراد ، وهو روائي إنجليزي أصدرها عام ١٩٠٠ م .

وغرابة حياتنا وكل الحيوانات الأخرى ، إذ يوجد وحى المعرفة في العتمة بعيداً عن الضوء .

ولا ضرورة للإلحاح على الشيء الواضح أو الإسهاب في الجدل حول الفكرة القائلة بأن التوليد في مقدمة خاطئة لا يمكن أن يكون موضع اتهام ، بمعنى أنه لا يمكن أن نحمل القصة إلى نهاية غير نهايتها التي تصلح لها . وكما يسعدنا أن نصدر حكماً على العالم — بطريقة ثابتة — بناء على تمثيل القصة الخيالي له ، وكأنما نعتمد على حقيقة ، ولو أن هذا التمثيل يبدو أحياناً لإدراكنا أقل من الحقيقة . ولكن القصة قد وسعت أفقنا وزادت حصيلة تجاربنا ، وساعدتنا جميعاً على أن نحيا حياة أكثر رحابة .

ويمكن القول بأن عمل القاص لا يضاهي ميدان الطب العقلي ، فإذا ألزمت القاص بالطب العقلي فإنك سوف تفقد قاصاً دون أن تحصل على طبيب . وسوف تفقد كل ما توصلنا إليه وهو ما يصح أن نطلق عليه اسم الآلة ، فالقاص يعمل لا من أجل شفاء مريض ، ولكنه — إن جاز لي أن ألخص كل ما ذكرناه — يقنع القارئ بأنه ليس وحده ولولفترة يسيرة . وليس للطب العقلي دعوى ارتباط بالقصة ، بل لعله يتحلل من شكه ويدرك أن اقتراب القصة من الحقيقة — ولو أنها مختلفة تماماً عن حقيقته — إنما يشبه الشيء الثابت ، ولكن إلى حد غير مطرد القياس . فإذا أطاحت بنا جميعاً مياه العاصفة ، نجد طبيب الأمراض العقلية يقود السفينة الفارقة إلى اليابسة ، أو على الأقل يساعد من فيها حتى يستردوا أنفاسهم ، ولكن القصة نجمل الفارق يدرك أن هناك من يسبح إلى جواره . ويأخذ الطب العقلي على عاتقه أن يوصلنا في النهاية إلى الخوض للقوانين التي وضعتها الآلهة ، ولكن الفن يسمح لنا بتحدى الآلهة والقول بأن قوانينهم عديمة القوة . وقد بين الطب العقلي للبرء الذي يخسر المعركة أنه يستطيع أن يبقى سليم العقل ، ولكن الفن إنسان وطن نفسه على الموت سليم العقل في الحرب التي يعلم — وهو بخوضها — أنه لن يكسبها .

(الفصل العايع)

نحو شكل طبيعي

لقد اتينا من دراسة القصص باعتبارهم ذوى إحساس ، ونبدأ الآن في دراستهم باعتبارهم ذوى مهارة فنية . وأى دراسة نفسية أعول عليها سوف تكون مرتبطة بإيمان القارىء . بأن كل ما ذكرته آتقا كان على سبيل الفرض ، والقارئة روث مارتن لم تختارها على أنها نموذج للحاجة إلى القصة والدافع على القراءة ، وهما الشيطان اللذان تتبعناهما دون تعمق — ولكن باعتبارها — كما سبق أن قدمناها — امرأة تحب قراءة القصص . ولننظر اللاشعورى، لا يمكن أن يخفى تماما من هذا النص ، ولكنى حين أستخذه الآن أخشى أن يصبح وسيلة شريفة معتادة للدوران حول أكثر مظاهر مهارة القاص بعدا عن التعريف .

وقد ذكرت أنه يوجد حكم نقدى مطلق وحيد ، وهو أن القارىء إذا ترك القصة دون أن يفرغ منها عندئذ تكون المحكمة العليا قد أصدرت قرارا لا يمكن استئنافه . فالقصة تكون قصة مادامت هى مقروءة ، وعمل القاص الأساسى أن يجعل القارىء يستمر فى قراءته . وهو لن يستمر فى القراءة إلا إذا استهواه ما يقرؤه ، أو فلنقل مادام يؤمن بصدق ما يقرؤه . فالعمل الأساسى للقاص إذن هو إغراء القارىء بالاستجابة للتعبير الخاصة لقصة معينة ، وإقناعه بأن ما يحدث فى صفحاتها إنما يقع حقيقة ، وبأن هذا الذى يقع يحدث لأناس كالقارىء تماما فى تكوينهم وحكمهم . وبأنهم يسلكون سبلا يتقبلها باعتبارها شيئا عاديا بالنسبة لهم فى الظروف التى تبدو متلائمة مع الحياة والأحداث كما يفهمها ، ومتوافقة مع الدقائق الخاصة بالحياة والأحداث التى تصفها القصة . وقد شرحت الفكرة بهذه الطريقة

لايين ما أغفله تعريف كوزراد (١) المشهور للقصة بأنها «تجملك تسمع ، تجملك تشمر ... وقبل ذلك كله «تجملك ترى» ، وهذه ليست الحقيقة كلها ، فالقصة ترك المنطق الداخلي للشيء مسموعاً ومحسوساً ومرئياً . وأهم من ذلك أنها تغفل الحالة الديناميكية التي شرحناها وهي ارتباط القارئ بهذا المنطق الداخلي ، ولزيادة الإيضاح نقول إن القصة تجملك تسمع وتشمر وترى إلى حد تصديقها ، فهي تربطك بالأحداث في الصفحات والعلاقات بالشخصيات بطريقة تجعلك تحس فترة من الوقت أن منطقهم وعواطفهم مرتبطة بك .

تلك إذن هي الصنعة ، وسوف أفترض أن تكون في المادة شعورية متعمدة ، ولو أن كثيراً مما يبدو لا شعورياً أو غريزياً يعتبر في المهارة الفنية مفتقراً إلى الصياغة ، وقد لا يستطيع الفنان أن يقول في وضوح (وهذا الحكم ليس مطلقاً) ماذا فعل بالضبط ، أو لماذا فعل ذلك ، ولكنه في أثناء عمله استخدم النقد والحكمة ، وكلاهما في قمة الشعور ، إن لم تكن لهما قوة تحليلية . والقصاص يراوحون في قدرتهم التحليلية بين أدنى درجة وأعلىها ، ويبدو أن بلوغ أحد الطرفين فيه بعض الضرر . فالكتاب إذا لم يستطع أن يحلل تأثيراته فإنه سوف يسعى الحكم عليها للغاية . والقدرة التحليلية كثيراً ما تجعله يضل بين أمرين ، كلاهما عديم الأثر ، وينتهي به الأمر إلى التركيز الشديد على الطرق التكنيكية (الحرفية) ، أو التجارب التكنيكية ، مستهدفاً التجربة نفسها . والاهتمام الزائد بالتكنيك يشير عادة إلى ضعف قوة الإبداع ، كما أن الاستهانة به تدل على ضعف الذكاء .

(١) جوزيف كوزراد (١٨٥٧ - ١٩٢٤) روائي إنجليزي من أصل بولندي معروف بواقعة قصته حول البحار الجنوبية ، وجمع بين الواقعية والخيال الرومانسي ، ومن أهم مؤلفاته : « أولاد البحر » ١٨٩٧ ، « الفورد جيم » ١٩٠٠ ، « الماسقة الموجهة » ١٩٠٣ ، « السهم القمبي » ١٩١٩ وغيرها «م» .

و «التكنيك» كلمة تستخدم لتسمية الوسائل التي يستخدمها القاص ليؤدي العمل الذي يريده ، وليحقق بطريقة فعالة الغاية التي نصب نفسه للوصول إليها . ومن المؤكد أن القارئ لا يفكر في القاص باعتباره صانعا ، ولا تعنيه المذاهب الفنية التي يسير عليها ، أو لعله يدركها بصورة غامضة . والقاص حين يقرأ لإنتاج قاص آخر يهتم بالصنعة اهتمام أى صانع يضع نفسه مكانه ليرى كيف يمكن التغلب على المشكلات التي تصادفه لإتمام عمله . وكل أية حال فإن هذا الاهتمام من محترف يكون عدائيا لمن يحكم وحده على القصة بينما نجد القارئ العادى أفضل من هذه الناحية ، لأنه حر تماما في ممارسة تأثير القصة عليه دون اعتبار للوسائل التي أدت إلى إنتاجها .

ومع ذلك فاهتمام أى قارئ بأية قصة تراء وتوازره الوسائل الفنية . ومهما يكن إعراض القارئ عن الاهتمام بهذه الوسائل ، فإنه دائم التعبير في الحقيقة عن أحكام تكنيكية (حرفية) ولو أنها ساذجة في الغالب . والقارئ الذي ينتهى من قراءة «عبر وإلى الأبد» يلاحظ أنها طويلة جدا ، فقد عبر عن رأى في «التكنيك» دون سواء ، لأن مجرد طول قصة إنما هى مسألة تكنيكية خالصة . وهو يعنى في التحدث عن أمور تكنيكية حينما يعارض استخدام القاص المصادفة ، أو إذا حل مشكلة في القصة بطريقة مستهجنة أو غير طبيعية . وحينما ينتقد سلوك شخصية في أحد المشاهد على أساس عدم ترابطه مع المشاهد الأولى في إبراز الشخصية فإنه قد نهم القاص ببناء الإدراك أو نقص الذكاء ، ولكنه يلاحظ في الغالب أن إحدى المشكلات التكنيكية الشديدة التعقيد في كتابة القصة لم تحل .

هذه إذن أحكام تكنيكية (حرفية) ولو أن القارئ لا يدركها على هذا النحو فهو يسجل تأثير القصة عليه ، ولا يملك الوسائل المكونة لهذا التأثير . فهو قد يخبرك بأن «آرنولد بنيت»^(١) رائع أو كثير التفاصيل ،

(١) قصاص إنجليزي وكاتب مسرحي وصفي (١٨٦٧-١٩٣١) له عدة كتب من القصص الناجحة . «م» .

ولكنه لا يقدر متى تكون التفاصيل كافية أو ماهى حدود الروعة والإتقان . فقلعه يقول عن فقرة رائمة لنوماس مان^(١) إنها طويلة بمجدة ، أو إنها بلا مقزى ، لأنه لا يدرك متى ينبغي أن تتوقف ، أو كيف فقدت مغزاها ، أو ماهو المغزى الذى فقدته . وقد يثنى على حوار « همنجواى » لطبيعيته دون أن يعرف مكونات الطبيعية فى الحوار ، أو يعجب بالرعب المتلاحق فى إحدى قصص « فوكنر » دون أن يفكر فى البناء الذى يقيمها . فاهتمام القارىء إذن منصب على النتيجة التى يحدتها التكنيك .

ولكن كتابة القصة تتضمن الحل الدائم للمشكلات التكنيكية . وقد يعالج القاص هذه المشكلات من الناحية النقدية على أساس نظرية أو مبدأ ، أو من الناحية التجريبية على أساس تجربة سابقة ، أو من الناحية الفطرية بحسب العادة والإحساس ، ولكنه ينبغي أن يحلها . وهو لا يعطيها معظم اهتمامه ، ولكنها ماثلة دائما ، كما أنها قوة مسيطرة فى العلاقة بين القاص والقارىء .

ومادونا قد سلنا بهذه الناحية فلا بد أن نصفها . إن الصنعة الفنية لا تستغرق معظم اهتمام القاص ، ومع ذلك فلا بد أن يكون صانعا مؤثرا ، أو أن يكون قاصا على الإطلاق . وينبغي أن يكون على درجة كافية من المهارة ؛ لأن القدر الضئيل منها ليس عنصرا فعالا لحسب ، بل هو شئ أساسى لا يمكن الاستغناء عنه ، ومعظم أهميته إلى درجة لا يدركها معظم القراء ، أو يستقدها كثير من النقاد ، أو يحسبها بعض الكتاب . وقيمة القصة تعتمد على شخصية الكاتب ، وإلى أى مدى يحس الحياة التى يصفها .

(١) فاس المانى (١٨٧٥ — ١٩٥٥) هاجر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٣٨ ثم هاجر مرة أخرى إلى سويسرا عام ١٩٥٣ ، فاز بجائزة نوبل عام ١٩٢٩ ، وقد اهتم فى قصصه بمعالجة المشكلات النفسية والمرضية واستخدم أفكار فرويد . ومن أهم قصصه يودنبركس ١٩٠٠ ، تريستان ١٩٠٢ ، تونيو كروجو ١٩٠٣ ، الموت فى البندقية ١٩١١ ، يوسف وأخوته « د » .

وسوف تفضل دائماً القاص الممتاز الشخصية وإن كان صانعا من الدرجة الثانية لأنه أعلى مستوى من صانع الدرجة الأولى الذى تكون شخصيته من الدرجة الثانية . ولا شك أن فعالية تأثير الشخص باعتباره قاصاً إنما هي مسألة مهارة أساسا ، ولا تعرضها إلا عظيمة فى التفكير أو الروح أو الحافز الداخلى . وعظيمة التفكير أو الروح أو الحافز الداخلى أو الإحساس بالحياة أو الجمال أو السمو أو اليأس لا يمكن لأى منها وحدها أن تخلق القاص ، فأشكال القصة ينبغي أن تلتزم بها موادها قبل البوح بمضمونها . فالقصة ليست شيئا بنفسها ، وهي لا تكون قصة إلا إذا قرئت ، والصنعة الفنية وحدها هي التى تجعلها مقروءة . وعندما تكون عند الحد الأدنى من المهارة الفنية أو فوقه بقليل فإن ضيق أى شخص بها لأول وهلة يعنى النحصر على أن القاص لم يكن لديه القدر الكافى من المهارة الفنية . لقد ذكرت من قبل أنى اعتقد أن د. توماس وولف ، قاص ردى ، وأنه لا سبيل للدفاع عنه ، فهو لم يستطع أن يكتب خيرا عما فعل . وقد لا يوافق أحد على هذين الحكمين ، ويعتقد أن د. وولف ، لو استطاع أن يضع شكلا آخر لمادته ، فربما أصبح أفضل بكثير مما كان عليه . ولقد قصدت الطبيعة أن تهب إنجلترا قاصا عظيما فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، ولكن البيضة انقسمت انقساما فظيلا (١) لتنتج صورة ثنائية الشكل كصورة المرأة: الدوس هكسلى (٢) بكل ذكاته ومهارته ، و د. ه. لورانس (٣) بكل ما لديه من إحساس مع

(١) اصطلاح فى علم الأحياء ، وهو يعنى انقساماً يتضمن أليافا بروتوبلازمية «م» .
(٢) كاتب إنجليزى (١٨٩٤ — ١٩٦٣) اشتهر بقصصه التى وصف فيها المجتمع الإنجليزى المعاصر وصفاً لازماً ومنها الحديقة العجبة ١٩٢٣ ، فالمد البصر فى غرة ١٩٣٦ ، العالم الطريف ١٩٣٢ «م» .

(٣) ديفيد هربرت لورانس (١٨٨٥ — ١٩٣٠) قاص إنجليزى طالع الاتصالات الطبيعية الشعرية والنوى التريزية التى يضمن لها الإنسان ، وأم قصه : أبناء وصافى ١٩٠٣ ، لوس قرح ١٩٢٥ ، لاء عاشقات ١٩٢٨ ، عشيق اليندى تشارلى ١٩٢٨ . «م» .

عدم اهتمامه بالشكل . أو لناخذ تيودور درايزر (١) مثلاً . إن من غير المحتمل أن يظل في رأى الجيل الحالى من أساتذة الآداب الجامعيين الذين تعلموا على يد هـ - ل منكن (٢) نموذجاً للعجوبة التى عادت للقصة الأمريكية بعد فترة من الضعف . وقد قيل لنا مراراً إن تلس الحياة فى منارة ، والأمانة المطلقة فى الكتابة عنها ، يسموان على الطريقة الثقيلة المزججة التى يكتب بها ، ولهذا أشك فى قيمته الفنية ، بل أشك فى أن له أهمية ما إلا من الناحية التاريخية ، وقد تقبل كتابته الجامدة الباردة باعتبارها شيئاً معهوداً ، ولكن سير قصته من صفحة لأخرى يبدو سقيماً ، بحيث يبدو وكأنه يكتب اصطلاحات تكنيكية ، وبطله الرئيس المدافع عنه اليوم الذى خلف «منكن» هو جيمس ت . فاريل . صحيح أن من السهل علينا تذكر التجارب الحسنة ذات الحيل الفنية فى «لونيغان الصغير» Young Lonigan ، ولكن من الأفضل لنا الآن لو أن «فاريل» قد هذب بعضها وتركها فوق مكتبه بدلاً من إعدادها بطريقة تعتمد على الكم والكثرة لإحداث التأثير .

إن التكنيك - وتنحصر فيه المهارة فى القصة - مسألة تجريبية إذ لا توجد له قواعد ثابتة ، ولكنى أحاول دراسة شيء مختلف ، وهى القواعد التى لا يمكن أن تزيد عن كونها تجريبية ، ولكن بما يضعف الفكرة أن جميع الفنون تخضع كل شيء للناحية التأثيرية . وما لأشك فيه أن جميع تجارب التكنيك فعالة . فهل تحدث أراً ؟ إذا فعلت فهى صحيحة ، ولابد أن يعضى القارىء . فى القراءة بإيمان حتى النهاية التى يضعها القاص . وكل ما يقوى ويزيد هذا

(١) قصاص أمريكي (١٨٧١ - ١٩٤٥) معروف فى الرواية . آمن فى آخر حياته بأن أمل الإنسان الوحيد هو الاشتراكية ، ومن أهم مؤلفاته المسألة الأمريكية فى مجلدين وثلاثية : رجل للآن ، البنيان أو الجبار ، البقرى وغيرها «م» .
(٢) هنرى لويس منكن (١٨٨٠ - ١٩٥٦) . كاتب أمريكي اشتغل بالصداقة حيناً وله كثير من المؤلفات من نحو ١٩٠٥ ونقشه ١٩٠٨ ملاحظات من الديمقراطية ١٩٢٦ بحث فى الصواب والمخطأ ١٩٢٤ «م» .

الإيمان ليلغ تلك النهاية فهو صحيح . ولو حدث تأثير قوى فإنه قد يشع بالإيمان في فقرات لم يكن في الإمكان تطبيق أى قواعد عليها ، والسخرية المتعمدة بالقواعد التى قد تكون في موضع آخر ضمان نجاح الفنان هى في الحقيقة جزء من مهارة القاص الماهر .

ولست هناك قاعدة مستخدمة على نطاق عالمى . فالأجزاء التى تروك في كتابات بروست ربما تكون أحياناً أبدع مما كتبه ديكنز ، وهو أيضاً قصاص عظيم . ولكننا نستطيع أن نقول في ثقة تامة — بعد إبداء كل التحفظات — إن إيمان القارى . يتوقف أولاً على طريقة ممارسة القاص للتكنيك .

وهناك أنماط من أنواع القصة وأنماط في طرق كتابتها ، ولا يوجد نموذج أو طريقة أو مذهب له صفة الخلود . وهناك دائماً من يخطئ . تقدير الجديد الذى يؤثره معظم الناس ، أو بالأحرى معظم رجال الأدب ، بسبب قانون القصة الذى اكتشف مؤخراً ، ولو أنه مطلق ، والذى يحدد أن هذا النوع من القصة هو الصحيح ، وأن ما عداه لا ينبغي أن يكتب . وعندما ظهرت «أوليس» ، وهى قصة موضوعية ذات رموز مهيبة وأساليب نفسية آلية معقدة ، أخبرنا مثل هؤلاء النقاد أن «جويس» قد جعل كتابة أى نوع آخر من القصة مستحيلاً ، أو على الأقل منافية للعقل . وهناك عدد قليل يؤكد الآن أنه فعل ذلك في «بقطة فينجان» التى ظهرت لتجعل قصصاً مثل «أوليس» منافية للعقل أو على الأقل أثرية . ومن يقتبع نشر قصة «أوليس» يجد أن كثيراً من القصص المقلدة لها أو المحورة عنها قد كتبت وظهرت باعتبارها «مودة» نشطة وإن كانت خافية إلى حد ما . ولكنهما لم تعش طويلاً ، ويستنتج المرء من ذلك أن «جويس» قد منح فن القصة وسائل ولم يفرض عليه قيوداً أو اشتراطات ضرورية . ومع أن كثيراً من

القصاص يستخدمون هذه الوسائل في فقرات موجزة وتأثيرات عارضة ، إلا أن قلة منهم الآن يهتمون باستخدامها لتحقيق نفس أهداف جويس أو لإحلالها مكان وسائل أخرى .

وبعد صدور « أوليس » بسنوات قلائل أصدر همنجواي قصته « الشمس تشرق ثانية » (١) ليحقق في نطاق أضيق نفس قضايا العالمية والغاية . وقصة همنجواي مختلفة في نوعها وطريقتها تماما عن قصة جويس إلا في بعض فقرات عرضية ، تأثر فيها همنجواي بجويس . وبينما كان جويس موضوعا بقدر الإمكان كان همنجواي ذاتيا . والقدر الأكبر من سلوك الشخصيات في « أوليس » يتألف من عمليات تفكيرية ، وكلها خاضعة لطاقات وأشكال العقل اللاواعي . أما شخصيات « الشمس تشرق ثانية » فهي لا تعرض أو تتضمن أى عمليات تفكيرية ، ولكنها تبدو وكأنها صورة لفعل عكسي مشروط . « فليوبولد بلوم » كان سلسلة من التدايعات المطلقة . أما « ليدى آشي » فذات نزعة انتحائية ، ومع هذا نجد بعض النقاد الذين اقتصروا منذ عهد قريب بأن القصة لم تبدأ حقيقة إلا بعد أن جاء « جويس » قد انتهوا إلى أن البداية الحقيقية كانت على يد همنجواي . وتوافقهم على هذا الحكم المجموعة المعتادة من المقلدين . ولما كان التكنيك هو الجزء الذي يحاول المقلدون محاكاته عند القاص ، لهذا نجد سبلا من القصص التي تخلو من التفكير المنظم ، والتي تدعولفتها إلى الاشتزاز. ويبدو واضحاً أن « همنجواي » وكذلك « جويس » قد أخفقا في إقرار حدود ومقاييس ثابتة للقصة . لقد حدد همنجواي في ذكاء وسائل القصة ، ووسع من مجالها لمن أتى بعده من القصاص ، ولكن إذا كان نمطه الناجح قد أنتج عدداً كبيراً من المقلدين الصغار فإن معالم طريقته يسهل التثبت منها . ويحاول الآن بعض القصاص

(١) صدرت عام ١٩٢٦ وهي تتحدث عن الجيل الضائع ، وهم الأمريكيون الذين حاربوا في فرنسا خلال الحرب العالمية الأولى وطلتها ليدى برت آشي الطالفة التي تم في حب جاك باريز الذي أفقده الحرب رجولته «م» .

من الشباب أن يتخذوا من جحده وإنكاره عقيدة لهم ، وهم مضطرون إلى تضمين قصصهم تخيرية مرة به ، لأنه قد اعتاد فترة أن يسخر من القصص الذين لا يعجب بهم لسوء حظهم ، أو من هم أقل من غيرهم فزعا من الأفكار .

والتغير الذى يعصيب النمط الجديد — سواء أكان ضئيلا أم ضخما — إنما هو شيء عاды فى الميدان الأدبى ، وكذلك الشأن فى التيارات النقدية التى تلازمه . ولعلنا نذكر أن « القصة الجماعية » كما مارها « دوس باسوس » مثلا أو « رومنز » جعلت الأنواع الأخرى من القصص مهجورة ، بل إنها فى الحقيقة قضت على النباتات السامة فى القصص مرتين ، فبعد أن نبذتها طلائع الأفكار فى بعض المجلات الخاصة من أجل الحقائق الأكثر صحة ، أعلن الناثرون فى سبيل نمط جديد سعى فيما بعد الحركة الدهماوية (البروليتاريا) أنها الشكل الأواحد الذى يمكن أن يكفل للقصة المضمون الاجتماعى . وبينما يكتب هذا الكلام توجد زوبعة حول ما لا يمكن أن أضفه إلا باعتباره مجازا ، فقد استثار القصص رفع المحظور فجأة الذى استمر قائما مدة طويلة ، وبذلك أجبر لهم أن يكتبوا فى جد عن التجربة الدينية — وهذه الإجازات إنما هى انعكاس من نمط جديد فى ميادين أخرى للتفكير — ووجد بعض القصص صعبة فى الكتابة عن التجربة الدينية دون الاستعانة بحيلة التشخيص المستخدمة فى الروايات الأخلاقية القديمة . فالشخصية لا تكون جاك روبنسون فحسب ، بل يمكن أن تكون الشر أو الشرارة أيضاً . والقصص المهتمون بعرض التجريدات اللا دينية استعانوا أيضاً بالحيل . بل لقد بدأت المجلات الأدبية فى مهاجمة القصة الحالية من التشخيص هجوماً عنيفاً ، ولكن لم يستغرق ذلك بالتأكيد إلا فترة يسيرة ، لأن الفكرة كانت محدودة الوجود بسبب تناقضها إلى أقصى حد . والقاص الذى يستخدم تلك الحيلة إنما يستخدمها برغمه .

وهذه الأمور تتصل بأفكار ومشاعر الجماعات الأدبية وأجناسها

النقدية عادة ، ولو أنها قد تكون واسعة الانتشار وقوية التأثير وقتياً ، إلا أنها تنبذ في الهواء . واختلاف الجنس في فن القصة يمنع وجود مبادئ ملازمة . فقصص « أوليس » ، « الشمس تشرق ثانية » ، و « المال الضخم » (١) و « السادس من أكتوبر » The Sixth of October و « يوسف وإخوته » (٢) و Joseph and His Brethren التي أشرت إليها هنا ، كلها قصص ، إلا أن وجود مبدأ ملازم فيها بحيث يجعلها متشاكلة يشير الدهشة . و « طرزان القرد » قصة أيضاً ، و « ضد الطبع » Against the Grain و « الجمال الأسود » (٣) Black Beauty و « الأحمر والأسود » The Red and the Black ، و « النظر إلى الخلف » ، و « مغامرات هكلبرى فين » Adventures of Huckleberry Finn و « أطفال الماء » (٤) The Water Babies و « وداعاً يا حبيبتي » Farewell My Lovely و « الإناء الذهبي » (٥) The Golden Bowl و « بيري » (٦) Pierre ، و « الحرب بين العوالم » (٧) The War Between the Worlds و « الغنيان » ، Nausea و « كوخ العم توم » (٨) Uncle Tom's Cabin ومثل هذه القائمة بعنوان القصص تشير مجرد إشارة إلى انتشار القصة ، ولكن أي مبدأ إلزامي يمكن أن يستوعبها جميعاً ؟

واهتمامنا بأفكار ومشاعر الجماعات الأدبية ، وبالأناط الجديدة ،

- (١) قصة لوس باسوس نشرت عام ١٩٣٦ م .
- (٢) قصة لتوماس مان سبقت الإشارة إليها في التعريف به « م » .
- (٣) قصة حياة حصان نشرت عام ١٨٧٧ وصاحبها آنا سيول « م » .
- (٤) قصة خيالية نشرت عام ١٨٦٣ وصاحبها كنجزلي ، وهي تحكي قصة توم الصغير الذي سقط في نهر فتحول إلى طفل ماء وعاش مع الخلوقات السجية فيه « م » .
- (٥) قصة لمزى جيس صدرت عام ١٩٠٤ وقد قال عنها النقاد أنه من الصعب متابعة فكرتها لأن كل شخصية فيها تحاول إخفاء الحقيقة عن الأخرى « م » .
- (٦) قصة لمزى منفل صدرت عام ١٨٥٢ ، وهي تمثل الصراع الذي كان يدور في نفس منفل ، وكذلك يبدو عليه التأثر « م » .
- (٧) قصة من تأليف ه . ج . ويلز صدرت عام ١٨٩٨ « م » .
- (٨) قصة صدرت عام ١٨٥٢ لمارييت بذرستو ، وهي تصور في صدق عبودية الزنوج في أمريكا « م » .

إنما هو لمجرد الإشارة إلى أهمية دورها في تاريخ القصة . وإذا رجعنا إلى ذلك التاريخ وجدنا تطورات أخرى ليست نتيجة لنمط جديد ، بل إنها استمرت موجودة من خلال أنماط مختلفة ، وظلت تتردد ولكنها لم تبق طويلاً دون مقاطعة أو رجعة للوراء . ومن الحق أن نراها ثابتة لا تتبدل ، ولكنها تبدو وكأنها محاولات فن دنس يريد أن يظهر نفسه كما ينبغي عن طريق استخدام طرقه الصحيحة ، والقصة فن دنس بالمعنى الدقيق الذي يجعل النحت فناً نقياً ، أو إذا شئت بالمعنى الذي يجعل الشعر فناً نقياً .

والأفلام السينمائية استعارت من الفنون الأخرى طريقة إيجاد وسائل واضحة في ميدانها . فوسائلها القصصية أخذتها من القصة والدراما . وفي الأفلام السينمائية الأولى كان المشهد قريب الشبه من المسرح ، في حين كانت نتائجه أشبه القصة . ولكننا نجد منذ البداية أن حرية الكاميرا التي تكاد تكون مطلقة من ناحية المسافة لم تسمح بالحركة لحسب ، بل تطلبت مجالاً للحركة بحيث غيرت الأسلوب الدرامي في المشاهد والتحديد المقاطع في نتائجها .

وقد ظهر نوع جديد من الوسائل القصصية في الميدان (بنفس الطريقة حلت الرموز المرئية والإشارات السينمائية المجلطة المرئية محل مثيلاتها الأدبية بكل وضوح ، ولا شك أن رموز الفيلم تختلف تماماً عما في المسرح أو القصة) إذ يفرض النوع الأدبي ظروفاً للحكاية متباينة تماماً لظروف الأنواع الأخرى . ويصعب النقل من نوع لآخر ، حتى إن الحكاية تغير بعض عناصرها الأساسية . بل كثيراً ما تغير كل العناصر من خلال إجراء التعديلات الضرورية في أسلوب الحكاية .

وعندما صارت الأفلام السينمائية ناطقة حدثت رجعة إلى أساليب المسرح في الحكاية — وهذا أمر طبيعي ولكنه ضد التطور — وتبع ذلك تطور أقصر ظلاً من النصور الأصلية ولكنه شديد الشبه به ، فقد فرض على القصة السينمائية وضع جديد . ويبدو أن المذيع لم يجد طريقاً طبيعية للحكاية حتى الآن ، فاتجه مباشرة إلى المسرح ، ولهذا نجد كل القصص الإذاعية

لا تزال — من الناحية الفعلية — مسرحية بصفة أساسية . ويعتقد المرء أن في ذلك انهماكاً بمبادئ قاسية وقواعد لا لزوم لها ، ولكن الدراما الإذاعية هي بالضرورة مجردة من الرؤية ، ولهذا نجد تكتيك المسرح لا يوافقها ، أو لا يواءمها تماماً . وهناك عدد لا يحصى من الآلات الموسيقية وأجهزة الصوت الأخرى قد ساندت الدراما المذاعة ، كذلك استطاع الإذاعيون أن ينشئوا وسائل معهودة ، ولكنهم لم يصلوا قط إلى شيء يعادل الرمزية النافعة ، ومجالات الاحتمالات التي لا حد لها ، والتوقع المثير ، وغيرها من وسائل القوة المتاحة لصاحب الرواية في القصة أو على المسرح ، أو على الشاشة ، فهذه الأشياء جميعها ظلت بعيدة عن متناول المذيع . ولتجنب القيود المفروضة على الدراما المجردة من الرؤية ابتكر المذيع الشيء السحري المعروف باسم الراوي ، وهو قاص انتزع من قصته . والدراما الإذاعية تبدل المشاهد المسرحية التي تمثل في الظلام بمادة من القصة يقرأها الراوي بعد تنقيتها . والجزء الأكبر من مادته يكون موجزاً لأن مشكلة الوقت في المذيع أصعب منها في أي فن آخر ، ولكن الذي يجعلها أكثر صعوبة مهمة التعويض عن المشاهدة . وقد أجريت تجربة صغيرة للرواية غير المسرحية ، فلم يجد المذيع وسائل واضحة لتقديمها . ومع أنه قد حاول أن يضفي الأسلوب الدرامي بطريقة عملية على كل مواده بوسائل مأخوذة من المسرح ، إلا أنه كان أقرب للقصة من المسرح ، وعندما تعترضه مشكلات صعبة خلال عمله فإن المشهد الإذاعي يتحول إلى قول مأثور ، فيكون قريباً عندئذ من الشعور ولكنه الشعر الرديء .

وقد حدث اختيار مشابه وتطور في القصة ، ويمكن أن نتعسف في القول بأن القصة في مطلع القرن الثامن عشر بدأت تصبح عملاً فنياً موحداً ، أي بدأت تتخذ بناء مترابط الأجزاء . يؤلف شكلاً واحداً ويحدث أثرأ فنياً . وكان الابتعاد عن الحكايات الثورية التقليدية التي سبقتها حاسماً ، ولكن لم يكن الانقطاع عنها كاملاً بطبيعة الحال .

وقصة العصور الوسطى تتألف من سلسلة أحداث يقترن بعضها ببعض

كمربات الشحن ، فليس هناك ارتباط بينها اللهم إلا فى معاودة إظهار الشخصيات . أو قد يكون بينها ترابط ضعيف . وصياغتها من الناحية الدرامية قائمة على المصادفة البحتة ، كما أن شخصياتها جامدة بلا حياة ، فهي تحمل أسماء ، ومع ذلك تظل مجهولة : وليس لها وجهة نظر خاصة ، كما أنها تدور بلا هدف محدد ، ودون أن تتخذ طريقا واضحا . وقد تتوقف فى أى جزء حسب رغبة الناشر ، وذلك لأن الأحداث لا تهيء للوصول إلى خاتمة .

ولناخذ مثلاً دون كيشوت، Don Quixote التى ألقت عام ١٦٠٥م (١). ففيها نجد الأحداث غالبا تدل على نفسها بنفسها ، وهى عادة تتجاوز الحد فى الناحية الدرامية ، وفيها هدف ساخر يجعل للقصة شكلا خاصا وإن كانت تفتقد الوحدة ، وشخصياتها ليست مجرد تصميمات استخدمت لتجعل للقصة حركة ، ولكننا نصادف الكثير منهم فى الحياة الواقعية ، وقد قصد بهم أن يكونوا أحياء فى القصة . وهناك موقف أصلى فى البداية تفرعت عنه الأحداث وهذه الأحداث لا تكون شكلا خاصا ولا تسعى لإيجاد خاتمة ضرورية .

فالأحداث قد أضيفت ببساطة دون منطق أو ضرورة تنبع من داخل القصة بحيث يمكن نشرها بسهولة فى أقسام مستقلة ، والحقيقة أنها نشرت كذلك . وعندما نال الجزء الأول نجاحاً عظيماً رأى أن صدور جزء ثانى سيكون اقتراحاً مفيداً . ولم يقف شئ فى طريق سرفانتس لكتابته ، ولا أمام القرار للإقبال عليه . ولم يؤد الجزء الأول إلى خاتمة بل إلى نهاية ما ، ولم يكن به ما يمنع من امتداده إلى ما لا نهاية ، مثلما كانت القصص فى العصور الوسطى عادة ، وإذا لم يكن ثمة منطق داخلى مسيطر يوجه

(١) قصة ميغيل دى سرفانتس (١٥٤٧-١٦١٦) ، وهو زوانى وكاتب مسرحى وشاعر إسباني ، أول رواياته « لاجالابيا ١٥٨٥ » نشر الجزء الأول من قصته دون كيشوت ١٦٠٥ والجزء الثانى ١٦١٥ م .

الأحداث في قصة دون كيشوت ، فذلك لأنها خالية من الحاجة إلى المنطق الداخلي ، والحاجة إلى شخصيات تنمو من خلال الأحداث وتفاعل معها .

وعند انتهاء قرن آخر بوجود ديفو في ختامه والقصص الأربعة على وجه الخصوص الذين تقول المراجع عادة إنهم خلقوا شكل القصة (١) - حدثت تغييرات أساسية ، ويمكننا أن نقول - بغض النظر عن أسلافهم المباشرين - بأن القصة - بمجهود هؤلاء - أصبحت شيئاً لم تكنه من قبل ، أصبحت كائناتاً له فروعها الخاصة به من علم التشريح وعلم النفس وعلم الوظائف . وإذا كانت الأحداث في « دون كيشوت » قد جاوزت الحد من الناحية الدرامية أكثر مما نجد في مراحلها المختلفة المعروفة بدورات الملك آرثر ، فإنها ظلت كذلك في قصة « مول فلاندرز » (٢) Moll Flanders وكذلك في توم جونز (٣) Tom Jones . ومن المهم أن نذكر أن كليهما قد أخذت شكلاً درامياً بفرض الوصول إلى نهاية معروفة ، وهذه الظاهرة موجودة في قصص الأربعة الآخرين ، ولا توجد حقيقة عند « ديفو » ، ولكنها تتخذ شكلاً درامياً بوسائل مسرحية بقدر ما يستطيع أن يستوعب منها النثر القصصي . وكان اتخذها شكلاً درامياً في سبيل إيجاد نهاية سبباً في إحداث ارتباط داخلي في القصة أو ما نسميه بتتابع الأحداث ؛ فالأحداث تنمو نتيجة لأحداث سابقة وتتحد معها لتخلق أحداثاً مستقبلية ضرورية ، هكذا عرف منطق الأحداث ، وعلاوة على ذلك فإن الأحداث توجد تفاعلاً بين الشخصيات - بوصفهم آدميين - وللمواقف التي يوضعون فيها . وهذا يتضمن الدافع ، لأن الدافع لا يمكن

(١) هؤلاء الأربعة هم : رالفارد سون (١٦٧١) ، فيلدنج (١٧٠٤) ، سمول (١٧٧١) ،

ستين (١٧٦٨) «م» .

(٢) قصة ليفو نشرت عام ١٧٢٢ «م» .

(٣) قصة ليفلدنج نشرت عام ١٧٤٩ «م» .

أن يوجد في المراحل أو الدورات الأرضية (١) ، أو حتى في القصص الخيالية للتأخرة من العصر الإليزابيثي ، وفي دون كيشوت . ومن الصعب بالنسبة للقارئ المتقطع الأنفاس أن يتذكر أن كلاريسا هارلو (٢) تنجبه إلى نهاية تحتمها المواقف الخاصة التي وضعت فيها الشخصيات ، وأن اتجاهها إلى تلك النهاية لوجود شخصية حية تتفاعل مع الأحداث ؛ وذلك لأن النهاية بعيدة جداً ، ينبغي قطع مئات الصفحات للوصول إليها ، ولكن الحدود واضحة بحيث يسهل الوصول إليها مع عدم تجاوزها . وصورة الأحداث في «توم جوز» معقدة للغاية . أما «تريسترام شاندي» (٣) فالدوافع فيها معقدة إلى أقصى حد . ولكن في كلتا القصتين نجد الحدث والشخصية متفاعلين ، ولهذا يتخلفان الصور في القصة . والقاص مع اهتمامه بشكل القصة يتتبع عنصر الصدق مطرحاً الانقسام عن الحتمية ، ومدعماً حركة القصة بوساطة طاقات تنشأ مع القصة ذاتها . ومن الخطر القول بأن أية قصة ناجحة قد ألزمت حدودها بأمانة أكثر من «توم جوز» . وعلى أية حال ففي الوقت الذي كتبت فيه اتخذت القصة شكلاً جديداً ، وكتب هؤلاء القصاص كانت قصصاً ، كما نسمى الكتب اليوم قصصاً . ومنذ مائة سنة لم تكن هناك كتب يمكن أن نسميها قصصاً بالمعنى المفهوم للكلمة في عصرنا الحاضر .

وهذا — كما سبق أن ذكرت — يمثل تبايناً شديداً في نثر القصة ، بين

(١) مر من قبل هذا الاصطلاح ، ويقصد بنسبة المراحل أو الدورات إلى الملك آرثر الناحية الجرافية . فأسطورة آرثر هي في الواقع مجموعة من الأساطير في القرون الوسطى حول شخصية الملك آرثر في بريطانيا منذ القرن السابع الميلادي ، وهو مرة أحد القواد البريطانيين الذين ظهرت جهولتهم في كفاحهم ضد الغزاة الألمانوساكون ، ومرة يظهر في صورة ملك عظيم كان سيد أوروبا بأسرها «م» .

(٢) قصة لرتناردسون نشر جزءان منها عام ١٧٤٧ ونشرت أجزاء أخرى عام ١٧٤٨ «م» .

(٣) قصة لستين ظهر الجزءان الأول والثاني منها عام ١٧٦٠ ، ومن الثالث إلى السادس ١٧٦١ — ١٧٦٢ ، وبعد ذلك ظهرت أجزاء أخرى حتى عام ١٧٦٧ «م» .

ما وصلت إليه وبين الطريقة التي كان يكتب بها من قبل ، ولكن دون وجود انقطاع ، فكل القصص روايات ، والناس كانوا يكتبون روايات نثرية ما دام هناك نثر أدبي . ومعظم التغيير الثوري في التكنيك الذي طرأ على القصة حدث قبل كتابة الروايات بوقت طويل ، قبل « تيجوى بويولى » (١) بمدة طويلة ، وهو بدائي كان محبوبا جداً ، وقد عاش مستقراً في كهف ، وقد غير « أنا » في حكاية الحوادث المتخيلة التي كان يعرض بها خوفه من « الماموث » (٢) التي تصطاد البشر إلى « هو » التي أتاحت له التعويض بطريقة صادقة رائعة وكأنه بطل أو إله . ولم يقدم أحد منذ ذلك الحين خدمة عظيمة للقصة كهذه . واستمر قصاص القرن الثامن عشر في استخدام ابتكار هذا العبقري . وكذلك وسائل أسلافه السابقين . ولا يزال القصص يستخدمونها أيضاً - فهم يستخدمون الطرق والوسائل المستمدة من أوائل القصص ، ولكنهم يستخدمونها بطرق معدلة اقتضاها الشكل الذي طوره قصاص القرن الثامن عشر .

وقد أهمل الشكل الجديد بعض طرق القصص القديمة ، ولكنه لم يشعر بالحرية على سبيل المثال - في أن يدس بعض الأشعار الغنائية الجامدة في تكوين أي مشهد ؛ إذ كان حذراً من ناحية الحشو ، ولا تزال القصة المتداخلة مع أخرى موجودة ، ولكن ذهب بلا رجعة الخلط المائل في الأحداث الذي كانت تستمد منه . فالقصة من داخل قصة من داخل ثالثة شعوذة قصصية تتضمن أربعة أو خمسة قصاص ومجموعات كثيرة من شولات الحصر تضم الأقوال التي يحكيها الراوي الأول والتي يفترض أنها بالحرف الواحد (٣) ، ويمكن القول بأن نبد مثل هذا الحشو يظهر تصميماً على تجنب

(١) رجل كهف ولد عامي في قصة لروديارد كبلنج صدرت عام ١٩٠٢ م .

(٢) نوع بائد من الفيلة الضخمة م .

(٣) توجد - كما سبق أن أشرت - توفقات وتناقضات . « وحوش » التي أتتوه هنا بالحديث باعتباره أحد المبتدعين الأوائل يتم أحياناً في هذه الورطة التي يتكرر ظهورها =

عدم الترابط ، وإدراك أن عدم الترابط يعرض التخييل للخطر . وكذلك ينبغي تجنب أسلوب التكلف (١) والمهارة اللفظية لذاتها وحدها . وينبغي التأكيد على عبارة (لذاتها وحدها) . والمهارة الفنية في الأسلوب لا تزال وسيلة ضرورية في القصة ولا يزال هناك شيء مماثل لجهد الأسلوب المتكلف . فصنعة الأسلوب تتردد من حين لآخر من خلال « أوليس » ، مثلاً وتصور وسطاً طبيعياً حيث تشكل حدثان رئيسيان (٢) . ولكن « أوليس » تبين ما قد حدث ، والصنعة اللفظية قد سرّت من خلال القصة لتخدم أهدافها ، فهي بذلك تؤدي وظيفة رئيسية ، وليست ثانوية أو عرضية .

لقد أعلن الشكل الجديد إذن ليكون ضد عدم الترابط والحشو في البناء القصصي ، وجزء كبير من التطور الأخير في القصة يجب أن ينظر إليه على أنه تهذيب للبدأ الذي وضع بهذه الصورة . ويبادل ذلك في الأهمية ، بل لعله أكثر أهمية أن التقديم غير المباشر للحدث أصبح الشيء العادي بدلاً من الطريقة القصصية العرضية . وآفة الحديث غير المباشر الذي يجعل

في خلال العقود القليلة التالية . (العقد عشر سنوات «م») قبل وجود النقاس الضام الذين ظهروا في منتصف القرن التاسع عشر — ولكنها تكون دائماً في صورة أكثر بساطة ، ومثل هذه التعقيدات وخيوط المنكيوت كالتى نجدّها في « الأبالى العربية » مثلاً ، أصبحت غير مقنعة في القصة ، حالاً تميّزت القصة بشكل معين (الأبالى العربية هي ألف ليلة وليلة وقد ترجمها أنطوان جالان الفرنسى بصرف في القرن ١٨ ، ثم ترجمت عن الأصل في القرن ١٩ عدة ترجمات) «م» .

(١) تيمبر المؤلف «الأسلوب اليوفويس» ويقصد به الأسلوب الأدبي المتكلف المتعلم الذى ذاع سببه عند ما كتب جون لى قصته «يوفويس» (١٥٧٩ — ١٥٨٠) ومن هنا جاءت النسبة «م» .

(٢) انظر الحكاية الأسلوبية الساحرة في مستثنى الولادة ، والوعظ الذى أتى في بيت بلوم (ليوبولد بلوم هوبل أوليس «م») ومع أننى أتفق تماماً في « يقظه فينجان » حيث يمكن أن يتّبع القارئ الصنعة اللفظية في استنتاج — فلت مقتنعا بأن الصنعة قد أحكت جيداً في كلتا الفقرتين المشار إليهما ، ولو اضطررت إلى إصدار حكم فأنتى سوف أقول لـ «جويس» لم يوفهما قهما تماماً من الناحية الجمالية لا في التأثير ، ولا عن طريق أنظار عدم وجود وسيلة أخرى تقوم مقام الصنعة قهما .

القصص مخدرة من صفحة لأخرى بالنسبة للقارئ الحديث ، والذي لم يفهم عييه فهما تاما حتى ديفو، مع أنه قد تجنبه في معظم كتاباته - تنضال ما بقيت وسيلة للرباط. وتوفير الزمان والمكان ليستخدما باقتصاد واختصار، للإشعار بحدوث مخاطرة مهمة .

«عندئذ أقسم أردري أن عدوه قد ارتكب خطأ في حق ابنة الملك ، وأقسم أميس إنه كذب ، ومن ثم صارا مفرطين في العدا ، ووجه كل منهما للآخر ضربات قوية منذ قداس الصباح حتى صلاة العصر . وعند صلاة العصر سقط أردري في الحلبة وأطاح أميس برأسه .

وناح الملك على موت أردري ولكنه سر بأن ابنته قد أثبتت طهرها بما وصمت به ، فزوج الأميرة لأميس وأعطاهما بائنة كمية ضخمة من الذهب والفضة ، ومدينة بالقرب من البحر ليقيا فيها . وهكذا انتهج أميس انتهجا عظيما بعمره ، وعاد بأسرع ما يمكنه إلى القلعة حيث أخفى أميل رفيقه ...»

هذه الفقرة من رواية « صداقة أميس وأميل » (١) ، وهي تذكرنا بقوة الرغبة عند الناس للاستماع إلى القصص الخيالية الأحداث ، مادام المستمعون الذين يحبونها يسرون بالتقارير الموهبة بأن شيئا قد حدث . وهذه هي الطريقة الروائية العادية لعدة قرون ، تقوم على تقرير بأن شيئا قد حدث يروبه قاص بصيغة الغائب - كما في القصة السابقة - أو يروي على لسان الشخص الأول أو الثالث بنفس الطريقة غير المباشرة . ومن حين لآخر تكون الحكاية مباشرة ، إذ تقدم الحدث كما هو ونحن نرقبه . وفي المقطوعة السابقة قسم قاطع يجرد امرأة من فضيلتها ، قسم إنكارى ، وصراع ، وموت ، وإطاحة بالرأس وزواج ، وبائنة ، وشهر عسل ، ورحلة . وابست كلها تجري بطريقة غير مباشرة فقط ، ولكنها تستغرق جميعاً نفس الطول ،

(١) قصة خرافية من العصر الوسيط في الأدب الإنجليزي ، وهي منقولة من لغة فرنسية كانت مروفة في القرن الثالث عشر للميلاد ... « م »

ونفس البساطة الساذجة ، ونفس الالهجة العاطفية ، ونفس القيمة ، ونفس القوة وكلها لها نفس القيمة بحيث تحصل كل منها على درجة متساوية ولست فى حاجة إلى أن أذكر كى كيفية تنفيذ هذه العناصر فى «توم جونز» فمن المؤكد أن الصراع ، وقطع الرأس ، وشهر العسل ، لها الأسبقية على غيرها ، والباقى ينمو طبقاً لنسبة مقدرة فى النهاية المرسومة ، وتصاغ جميع العناصر بطريقة درامية وكأنها حدث مباشر يقع أمام عيني القارىء . ولم يكن «فيلدينج» وحده هو الذى بدأ كاتباً مسرحياً ، ولكن الثلاثة الآخريّن الذين قرّتهم به كانوا عادة يصوغون المشاهد صياغة درامية ، وقد فعلوا ذلك بأسلوب مسرحى لم تكن القصة قبلهم تبالغ فى استعماله مثلهم . وقد استخدم الأربعة — وبخاصة «فيلدينج» — الأساليب الدرامية المأخوذة من المسرح مباشرة . وكانت النتيجة مركبة حادثة عن خلط وسائل القصة والمسرح ، وكانت جديدة على القصة ، ولكن المهم أن الشكل الجديد قد استعار طريقة من المسرح وحوّلها لخدمة أهدافه وب نفس الطريقة من المقال فى القرن الثامن عشر شكلاً أكثر حيوية مما وجد قبله ، وهى طريقة متباعدة وتحليل الشخصية ، والدوافع الظاهرة ، وتجاوب أفكار الكاتب مع القارىء ، بل المميزات الخاصة بالمقال نفسه باعتباره وحدة كاملة .

وكما ذكرت كلمة التعقيد فإنى أعنى بها مجرد السذاجة فيما يتعلق بالشكل الجديد الذى سمي قصة منذ ذلك الحين . وقد صارت القصة أكثر تعقيداً مما كانت عند «ديفو» ، كما صارت أكثر تعقيداً فى التكنيك من «دون كيشوت» أو قصص الديكامرون (١) . ولكن وسائلها التى اقتبست من الصور الأدبية الأخرى لم تكن خالصة إلى حد ما من الناحية الفنية . وهناك ظاهرة مميزة فى تطور القصة منذ ذلك التاريخ حتى الآن تعتبر تحولاً ثابتاً فى وسائلها

(١) اسم كتاب ليو كاديو فى منتصف القرن الرابع عشر ، وهو مجموعة من القصص القصيرة التى يروها جماعة من الذين فروا من فلورنسا الموبوءة بالمرض فى ذلك الوقت ، وهى تصور فى مجموعها الحياة والأخلاق فى ذلك العصر «دم» .

التكنيكية التي صنعتها أو التي جعلتها بمعنى آخر أشد تعقيداً . والطريق الوحيد لإدراك هذا التحول والتعقيد أن ينظر إليها نظرة البحث عن الأساليب والحيل المتضمنة في القصة باعتبارها صورة متميزة عن الفن ، وكذلك البحث عن التكنيك المعقد .

وقد أدت تطورات ثابتة أخرى إلى نفس النتيجة ، فالقصة قد وسعت مساحات التجربة التي نخوضها ، ووسعت حدودها لتعالج موضوعات وأفكاراً ونواحي جديدة . وإذا كانت قد وسعت مضمونها الذاتي فإنها زادت من اهتمامها الموضوعي ، وجات في العقل بطريقة متقنة ، كما جالت في العالم الخارجي . والتطورات الأولى والثانية اقتضت زيادة في تعقد التكنيك وإحكامه ، وهكذا تقدمت الطرق التكنيكية في القصة بطريقة ثابتة في اتجاه بعيد عن السذاجة . وقد دعمت العلاقة المتبادلة بين القصة والقارئ عملية التعقد ذاتها ، إذ أصبح القراء أكثر تعقيداً وأصبحوا يطالبون القاص بالمزيد بصورة ثابتة .

الفصل الثامن

التخييل

إن كل الروايات عبارة عن دراما ، وكل دراما تأخذ مكانها على المسرح ، وكل المسارح مظلمة ، وأشدّها إظلاما هو الذي تمثل عليه دراما القصة . إنه يخلو من الضوء تماما إلا من نور ألفاظ القاص . وفي ضوء ماسبق أن قيل في هذا الكتاب نرى في النهاية أن من المصادقات الحسنة أن أكثر المسارح شهرة في الأدب قد قدم لنا أولا على أنه مغارة ، وقد ترجم « جويت » (١) للمغارة بالكلمة التي أصبحت الآن كمها في التعبير المجازي لأفلاطون . « انظر » قالها سقراط لجلوكون الذي كان صوته مرتلا :

« انظر إلى آدميين الذين يسكنون كهفا تحت الأرض له فتحة في مسار الضوء الذي يصل إلى كل مكان في الكهف ، لقد أقاموا هنا منذ طفولتهم ، وإن أرجلهم وأعناقهم مقيدة بالسلاسل حتى إنهم لا يستطيعون الحركة . ولا يرون إلا ما أمامهم وتمنعهم السلاسل من الالتفات حولهم . وتوجد نار مشتعلة بعيداً عنهم ، أمامهم ووراءهم . وبين النار وأولئك السجناء يوجد طريق مرتفع ، وسرى — إن نظرت — حائطا منخفضا مبنيًا على طول الطريق ، مثل الشاشة التي يضعها لاعبو العرائس أمامهم ليظهر وافوقها عرائسهم . أنا أرى .

فهل نرى أنت رجلا لا يمشي أمام الحائط حاملين كل أنواع الأوعية

(١) بنيامين جويت (١٨١٧ - ١٨٩٣) كاتب إنجليزي نشر ترجمات دقيقة

مشهورة لأفلاطون وأرسطو . « د »

والقائيل وأشكال الحيوانات المصنوعة من الخشب والحجارة ومختلف المواد
يظهرون من فوق الحائط ، بعضهم يتكلم والآخرون صامتون .

لقد أرى بفتى صورة غريبة ، وإنهم سجناء غريباء وقد أجبتك أنهم مثلنا ..
ولم يكونوا يرون من المواد التي كانوا يحملونها ... إلا الظلال (التي تمكسها
النار على الحائط المواجه) .

قال نعم .

ولنفترض فرضاً بعيداً أن السجن له صدق يأتي من الجانب الآخر ،
ألا يستطيعون أن يتخيلوا عندما تحدث أحد المارة أن الصوت الذي سمعوه
قد أتى من الظل الذي يمر أمامهم . فأجاب : لا جدال في ذلك .

فقلت لهم إن الحقيقة قد لا تكون في الواقع شيئاً غير ظلال الصور .

إن سقراط ينمى صورته ليقم سلطاناً للمعرفة ، ويظهر الروح وهي
تسمو نحو الأشكال الخالدة ، ولسنا في حاجة إلى أن نتوغل بعيداً عن
الصورة التخيلية للسجناء الغريباء ؛ فالصور التي يرونها لأناس حقيقيين ،
والأصوات التي يتردد صداها في الكهف هي أحاديث أولئك الناس . وكل
القصص تستخدم هذه الصور الغريبة ، والجهد الذي يبذله القصاص يتمثل
في خلقهم هذا التخيل في عقول السامعين ، ومهمتنا الآن أن نتحدد التخيل
في القصة ، وكيف أنه يختلف عن التخيلات في الأنواع الأخرى من
الحكايات (١) .

إن كل القصص تروى ، والكاتب المسرحي يروى قصصه بوساطة
الممثلين الذين ينطقون بعباراته ويمثلون الحركات التي تتضمنها هذه العبارات .
إنه يملك تحت تصرفه موارد المناظر المسرحية ، والمناظر الخلفية ، والوسائل

(١) أشار الدكتور بيتاراك إلى أن مجاز أفلامون إنما هو وصف استعاري عجيب

لتحليل النص .

المرئية المشابهة ، ومواد أخرى حقيقية مثل الآلات ، والتليفونات ، والسيارات ، وكل ما يمكن إحضاره على المسرح . ويستطيع أن يستخدم مصادر الإضاءة لخلق تأثيراً حقيقياً للضوء ؛ وله أن يقترح أشياء لا يمكن أن يوجد لها أو يقلدها على المسرح ، كما أنه يستطيع أن يجعل المضمون العاطفي سارياً في مشاهدته . ولديه وسائل آلية كثيرة يمكن أن تستخدم بالفعل ؛ كسقوط مياه حقيقية في مشهد وكان السماء تمطر ، أو تستخدم تصوراً مثلما تصدر آلة توليد الرياح - بعيداً عن المسرح - صوتاً يشبه صوت العاصفة . وهو يحكى روايته في فترة تتراوح بين ساعتين وثلاث ساعات . ويستطيع أن يقسمها إلى مناظر تناسب هدفه ، وإن كانت هناك حدود لذلك ، لصعوبة مضاهاة الحقيقة في أكثر من اثني عشر أو خمسة عشر منظر آ في خلال ثلاث ساعات .

إن الحدود التي يعمل في نطاقها الكاتب المسرحي واضحة ، وهو مثل كل الفنانين سوف يجيد إذا تحمل قسوتها ، فكلما احتمل الوسط الذي يعمل فيه كان نتاجه أفضل ، والحدود التي توضع تحت تصرفه بمرور الزمن تجعله يقتصر على مشكلات روايته . وتتطلب منه أن يوجز التمهيدات حتى يصل إلى نقطة التلاشي ، وكذلك طريقة نمو الرواية وشرح أسباب حدوث هذه المشكلات فيها (بل كل ما هو مادة أصيلة في القصة عادة) .

والحقيقة أنه سوف يحاول أن يجعل المشكلات تشرح نفسها وتوضح سبب نشوئها وتطورها في أثناء عرضها . والوقت المحدد للمسرحية يحصر انفساح المدى الذي يعمل فيه ، ومعظم المشاهد الحية تبين أنها استغرقت أطول من الوقت الذي تحدده الساعة ، ولكن عدد الفترات المنفصلة الممثلة لا يمكن أن يكون أكبر من عدد المشاهد (١) .

(١) هذه مسألة عامة ولكن في القصص الخرافية بطبيعة الحال ، أو باستخدام حيلة مثل حلم شخصية ما (قصة داخل قصة ومناظر داخل منظر) ربما يتزايد العدد .

والانقطاع بين المشاهد ربما يمثل وقتاً طويلاً يسر الكاتب المسرحي . ولكن إذا تعددت الفترات الزمنية الطويلة ؛ كأن تكون سنة أو عدة أوجيلا ، فإنها سوف تعرض طريقه لأنه يملك مزيداً من وسائل الاختصار ليستخدمها ، ومزيداً من وسائل تركيز الأحداث التي مرت ، وما حدث فيها من تغييرات في خلال فترات الانقطاع ، كل ذلك لكيلا يتجاوز الساعات الثلاث المحددة له .

والمساحة المحدودة لمسرح مغلق لا يبعد كثيراً عن شارع في مدينة ، تفرض أيضاً شروطاً صارمة ، فالكاتب المسرحي لا يستطيع أن يقيم على المسرح نهراً حقيقياً أو بركانا أو ناطحة سحاب ، ولعل تلا صغيراً من الحيش ينفث شراراً يني بفرضه ولكن بصورة ساخرة ، وكل ما يستطيعه الكاتب المسرحي هو أن يفترض فقط أن مثل هذه الأشياء ماثلة أوقريبة ، ويستدعى مدير المسرح لمساعدته بالإضاءة ، والمؤثرات الصوتية ، وما أشبه من المواد المعروفة التي يمكن عرضها للمـ صورة التخيل .

ويطلب الأمر كثيراً من البراعة لجعل المساحة المحدودة أكثر مرونة حتى يمكن للممثلين على سبيل المثال أن يخرجوا من مشهد ليدخلوا آخر دون توقف . وختام هذه الملاحظات أنه لا توجد طريقة أمام الكاتب المسرحي ليحكى روايته من داخل عقل إحدى شخصياته . وقد استخدمت وسائل كثيرة للتغلب على هذا التضيق ، من التحدث إلى النفس كما في مسرحيات العصر الاليزابيثي ، إلى الأطياف كما في مسرحيات أونيل (١) ، إلى التشخيصات الجسدية عند طليعة الرواد الخالدين ، وتنجح هذه الوسائل إلى حد ما لو أنها نفذت باعتبارها أموراً معهودة مع منحها قوة تأثير كافية ، ولكن ذلك لا يحدث كثيراً لأن قلة من الكتاب المسرحيين هم الذين يهتمون بذلك .

(١) يوجين أونيل (١٨٨٨ - ١٩٥٣) كاتب مسرحي أمريكي ، كتب أول مسرحياته عام ١٩١٣ ثم أخرج تباعاً مسرحيات ناجحة . « دم »

ولو حدث فإنه يكون تحت ضغط عنيف، لأن المسرح لا يملك وسيلة لتقديم الأشياء اللامادية إلا عن طريق المعنى، وإن كان من الأفضل دائماً تقديم الأشياء اللامادية عن طريق التصور.

والحقيقة أن الحرفية ليست حالة محددة في المسرح، ولكنها طاغية عليه، وقد حاولت الدراما مراراً أن تتجنبها لكي ترفع من قوة التخيل، والقصة الخيالية الدرامية تواجه تهديداً مستمراً، لأن «بيتربان» (١) الحقيقي الذي يطير في الهواء لا بد أن يفعل ذلك على سلك، ولو أن تأثير التخيل في المشاهد ليس قوياً، إلا أن انتباهه للسلك سوف يحيل التخيل إلى جثة باردة. والقصة الخيالية الدرامية تبذل جهوداً جبارة لتدعيم خيالها بنظام آلى، ولكن مضاعفة الوسائل التي تستعين بها، تضاعف كذلك احتمال رؤية النظام الآلى وهو يعمل. والحقيقة أن الخيال يخاطر ببعض الشيء حين يتجاهل النظام الآلى، في حين تؤدي لغة الكاتب المسرحي وأصوات الممثلين عمل النظام الآلى نفسه فوق مسرح بسيط، أوعار من مستلزماته، وذلك حين يضطر المشاهد أن يكمل التخيل لنفسه. إن حدود المسرح هي التي وضع «بك» (٢) أفضلها، وهو يعدنا بأن يضرب نطاقاً حول الأرض في أربعين دقيقة. فإذا حاول أن يزيئها فسوف تضيق بالشكية. ولكن النظرية المجردة هكذا في الخيال تحدد حالة تتعرض لها الدراما التي تصور الحياة، فهناك توتر بين الشيء الذي يتم تمثيله والشيء الحقيقي الممثل. وتتابع المشهد العادي في مسرحية ما تلازمه حقيقة أن مضمونه ينبغي تخيله كأنه حقيقة، ولكنه يمثل بممثلين حقيقيين يتحركون من خلال حدث مقلد، وليس

(١) بيتربان، أو الطفل الذي لا يكبر، شخصية خيالية أول من قدمها «باري»

عام ١٩٠٤ وقد اعتمدت عام ١٩١١ بعنوان (بيتر وندى).

(٢) لم أعثر على تحديد قاطع في شخصية بك، وهو اسم شخصية تمثل المرء في النقيض من رومن الطيب في الأساطير الشعبية، ولعله يقصد مجلة أسبوعية فكاهية بهذا الاسم اشتهرت بالسخرية والصور الكاريكاتورية المألوفة (١٨٧٧-١٩١٨) «دم».

الحدث الحقيقي . فالتخيل الدراسى يصطدم بمواجهة تلك الحقيقة التى تحدد طبيعتها وحدودها وقوتها . واعتقد أن تخيل المسرح هو أقوى التخيلات جميعاً ، والمشاهد الذى يستحوذ عليه التخيل إنما هو مشاهد للحدث نفسه ، فهو يحس أنه هناك فى الوقت الحالى فى لحظة حدوثه . وهنا يستشعر فى الواقع الأسى والخوف والشك والياس ، بل يكون موزعاً ، لأن تحققه قد جذبته إلى داخل الحدث ، وهو يمثل فيه وقد أصبح الأسى أساء ، وتوجيه الانفعال يمنحه قوة فورية لا تطمع فى الحصول عليها أية قصة . ولكن الظروف التى تجعل التخيل قويا تفرض عليه قيوداً .

ذلك لأن المؤلف المسرحى والمشاهد كليهما يقعان تحت رحمة طرف ثالث يقف بينهما وهو الممثل . ونكرر أن الظروف التى ينشأ فيها التخيل تتحكم فى مدة بقاءه . وأقصد أن هذه القوة العنيفة ، قوة الانفعال ، تهدم فى حذق التأثير النمائى للتخيل ، لأن البرهة القصيرة الذهبية للمسرح فى أقصى قوتها ، أو البرهة القصيرة التى يتوقف فيها نفس النظارة الذين يهزون فى مقدمهم إنما هى أقصى ما يطمح إليه النظارة ، والكاتب المسرحى على السواء ، لتكون ختاماً لما يروونه . وليس مما يحيط قدر المسرح القول بأن طبيعة التخيل فيه تفرض عليه اختيار المؤثرات المسرحية الوقتية بأى ثمن . ولا شك أن المسرح فى أثناء ما يعرضه بوضوح على جمهور محشدى فى قاعة يسودها الظلام - يميل إلى الاعتقاد بأن معظم هذا الجمهور قد نعى جانباً عامل النقد . ويركز الجهد فى توليد انفعال يبلغ من القوة الحد الذى يدفعه إلى إزاحة نفسه تماماً - هذا هو التطهير (كاثاريسيس) الذى قرأنا عنه كثيراً . فلو أدى الانفعال إليه ، فلن يهتم المسرح بأى شئ بعده . والانفعال لا يعوق حركة المشهد كما يفعل القارىء . عادة عندما يقرأ قصة فيحاول أن يمتحن صدقها ، كما أنه لا يعيد تمثيل المشهد مرة أخرى كما يفعل قارىء القصة عندما يكتنفه الشك . والمؤثرات الوقتية التى تؤثر فى المشاهد فى أثناء المسرحية

أكثر أهمية بلا شك من إيمانه الذى يأتى بعد إسدال الستار . وعندما تؤكّد أحكام المشاهد النقدية صدقها ، فلن يعنى المسرح بها ، وإذا وجد - بعد البحث - أنه وقع فى بعض الأخطاء .

تلك هى حقيقة التجربة الإنسانية والمؤثر المسرحى ، ومن الممكن أن يجتمعا معاً ، فإذا تم ذلك ، فالدراما عندئذ تضاهى واقع الحياة كالقصة تماماً ، ولكن إذا اضطرت الدراما أن تختار بينهما ، فإنها تختار دائماً المؤثر المسرحى ، لأنها تفضل سيادة البرهة القصيرة الذهبية والتطهير ، ولهذا ترانا قد اعتدنا أن نطالب المسرح ونتلقى منه أقل مما نطالب به القصة وننتلق منها ، من اتساع فى تماربنا ، وعمق وحذق فى إدراكنا . وتستطيع الدراما - وهى فى قمة نضجها لحسب - أن تنافس القصة فى تمام الغايات ، ولكنها قلما تكون فى قمة النضج . إنها تحتاج إلى عظمة مثل شكسبير وإبسن (١) وشو (٢) لتحدث على المسرح التطابق مع الحياة وصدق التجربة ، ونحن نتوقع وجود كليهما فى القصة حتى فى المستويات التى لا ترقى إلى العظمة . إن التخيل فى المسرح لا يسعى فى العادة إلى مصاحبتنا حينما نترك المسرح ، ولا نطلب منه ذلك ، ولكن المعتاد أن ما نذكره من إحدى المسرحيات ليست الشخصيات بوصفهم آدميين ، ولا ثراء التجربة التى اكتسبناها عن طريقهم ، ولكن اللحظة السامية والسرور العظيم الذى أشعرونا به .

وهناك حالات أخرى للمسرح تؤدى إلى نفس النتيجة وهى معرفة

(١) كاتب نرويجى له تأثير كبير فى تاريخ المسرح الأوروبى فى القرن التاسع عشر وما بعده أيضاً ؟ فقد تأثر به كثيرون من كتاب المسرح وخاصة برناردشو ، وأهم مسرحيات إبسن « براند » بيرجنت ، بيت الهمية ، الأشباح ، عبثو الشعب ، عندما نلتقط نحن الموتى ، وأهم ما يميزها ناحية التحليل النفسى الاجتماعى « م » .

(٢) جورج برناردشو (١٨٥٦ - ١٩٥٠) كاتب مشهور من أصل أيرلندى له ميول اشتراكية ، عرف بقله الآخر ، وله إنتاج ضخم فى المسرح : مسرحيات سارة وغير سارة ، الأسلحة والرجل ، بيت الأرمال ، تليذ الشيطان ، بفسر وكليوبترا ، ييجاليون « م » .

زوال التخيل والمشاهد المفتون مع أنه يكون متدججا في التمثيل بصورة مباشرة لا يلبسها القاص ، إلا أنه يكون سلبيا أكثر من قارىء القصة . وهو يسترد إيجابيته عندما يسدل الستار على الفصل الثالث ؛ إذ يكون التخيل قد اصطدم بالواقع حينما ينهض من مقعده . لقد كانت على أية حال مسرحية مثلت على مسرح ، ونظراً لأنها كانت قائمة على التظاهر فيكفى للدلالة على تصنعها مجرد صوت المقاعد وهى تطوى ، وحديث أحد الذين يؤمنون بأن الظواهر المرمية وهم . وهناك أشياء فعلية تحدث عرضاً ضد من يؤمن بما رآه في المسرح ، مقترنة بصوت أبواق سيارات الاجرة في الشارع . . . ففى تجعله يقول : صحيح ، إن ما رأيته بالرغم من كونه مدهشاً ، كان حليماً . ومع أننى قد أحل شعوراً بالرضا ، إلا أن تحرر الانفعال قد استيقظ وصفا ورقاً ، وأنا الآن مستيقظ . وللواقع تأثير طاع بالنسبة للمشاهد والكاتب المسرحى على السواء ، ولكنه كان في المسرح مجرد محاكاة ، وقد استعنا به لإخضاعه ، ولكنه لا ينبغي أن يفهم الآن إلا على أنه محاكاة ، فكل هؤلاء الذين كانوا شخصيات مشتركة في الدراما والآسى ، والذين حدث لهم الموت أمام أعيننا ليسوا إلا ممثلين . إنهم لا يصحبونا خارج المسرح ، ولا يشاركوننا في السخرية حين نقصد يوتنا في الساعة الحادية عشرة والنصف والمطر ينهمر ؛ وذلك لأن الستارة قد أسدلت عليهم ، وهذا هو بالضبط غاية ما كنا نفي . لقد كان الآسى مؤلماً مثلما سبق أن أحسنه دائماً ، ولكن عندما تبتد الستارة الحلم نترك المسرح ونحن نعلم أن وراءها تغيير المناظر لإعادة التمثيل غداً . وفي الدور السفلى من المسرح نجد الأمل الممزق ، والموت القاسى يزيلان الأصباغ ويستعدان للذهاب لتناول العشاء مع كوب من الجمعة ، في حين يكون موت أحبائنا نهائياً بحيث لا يسدل ستار على أحزاننا . وهم دائمون يصحبونا باستمرار ، ولكنهم بين جدران المسرح مؤقتون . والمجهود الذى تؤديه القصة أنها تجعلنا نؤمن بوضوح كيف ولماذا قيدت « برثا » الجميلة على طريق الخط الحديدي ، كما أنها تجعلنا نتقبل مصير

الإنسان الغافى على حين يهدر نحوها القطار السريع . بيد أننا نحس فى أعماق نفوسنا أن القصة مخالفة للمسرح فى ذلك ؛ لأنه يسمح لنا بأن نحزن من أجلها دون جرح غائر . فهو يتضمن نذيراً بالخير أو الشر - وقانا الله السوء - وهذا يخلصنا من ألم ورناء . والقطار السريع ليس إلا خيشاً مطلياً ، وصغيره العالى ليس إلا منفاخاً يحركه مساعد مدير المسرح . و « برثا » نفسها بالرغم من تمزقها سوف تنهض فى الحال وتسير بعيداً عن المسرح مع من خانها . ويبدو أن المسرح يهمس فى داخل آذاننا بصوت يكاد يسمع ، ولكنه لا يبدل جهداً يزيد على ذلك ؛ لأن هذا فيما يبدو ليس من شأنه . والمصير الذى يصوره المسرح يستغرق مدة ثلاث ساعات ، ثم نستيقظ من متابته حينما يسدل الستار . وهذا هو أقصى ما يقدمه المسرح من خير للناس ، وهو شئ لا يمكننا الاستغناء عنه . ولكن مهمة القصة ألا تدع الستار يسدل ، أو ينتهى التخيل .

والأفلام السينمائية تحاكي صور أفلاطون الغربية ، وهنا تكون بحق مظاهر المظاهر . فلو أن الممثلين توسطوا بين الكاتب وجمهور النظارة فإن الخيال على الشاشة البيضاء يصل إلى آفاق بعيدة ، لأن المرء لا يرى الممثلين ، ولكن يرى صورهم مسجلة على شريط . والشاشة على أية حال تنجب حدود المساحة الضيقة التى تفرض على المسرح . فبينما نجد المسرحى مثقلاً بتنفيذ اثنى عشر أو خمسة عشر مشهداً نجد كاتب السيناريو يستطيع أن يستخدم أعداداً وفيرة ، وحركة الكاميرا سهلة تستطيع أن تصاحب الحدث كلما تغير المشهد ، كما يمكنها أن تحمل المشهد نفسه إلى أى مدى بعيد مطلوب ، فهى تستطيع أن تنقل مركز روكتفلر أو أى شئ آخر على شاشة العرض ، وتستطيع تبعاً لرغبة المخرج أن تظهر البركان أو النهر الذى يقترحه الكاتب ، سواء أكانا حقيقين أم مشبهين ، بحيث يمكن تمييزهما من الحقيقة عند تصوير الكاميرا لهما . كما أن لديها مزيداً من الوسائل لتهيئة الخيال والحقيقة

على السواء أكثر مما لدى المسرح ، وكذلك لديها مزيد من الأدوات التي تمكنها من أن تبدو - وهي تحكي رواياتها - وكأنها صادرة من عقل الشخصية ، ولكن هذه الوسائل جميعها تنقسم بالنقص الموجود في الصور المائلة لها في المسرح ، وهي أنها جميعا وسائل آلية ، ويشك المرء في فعاليتها بصفة دائمة .

ولما كان التخيل على الشاشة مقبولا تماماً - وهذا أمر يؤكد ملايين الناس الذين يذهبون إلى دور السينما يوميا - إلا أن المرء يشك في أنه أقل قوة وأكثر تغيراً مما يكون في المسرح ، والخيال يكشف أحد مقوماته الأساسية : فالمساحة غير المحدودة ، وسهولة الحركة ، والحرية الكاملة في الوقت في حدود الفترة المحددة ، ومؤثرات الإضاءة المناسبة للمسرح ، والحركة السهلة والمعقدة ، والتوجيهات المتعددة التي لا تحصى ، والتي تجعلها عمليات التصوير أمراً ممكناً - كل ذلك يخدم التخيل ، ولكن مع ظهور عبودية قوية للواقع . إن الشاشة تستطيع أن تقدم لنا أى سحابة فوق أرض الوقواق (١) بقرحها المؤلف ، ولكن السحب سوف تكون صوراً لبحار حقيقي ، وطيور الوقواق سوف تكون حقيقية ، أو مضاهاة تامة لها ، فيها كل الحقائق الجنائية للطيور حتى النقر . وفي إحدى الروايات الأمريكية الكبرى كان يكفي للملأمة أن يلبسوا على ظهورهم قطعاً صغيرة من القرنديل (٢) لتصبح أجنحة بالنسبة للنظارة . ولا يمكن الشك في أن الأجنحة على الشاشة سوف تقطع بحجم معين وتغطى بالريش ، إن لم تكن موزونة طبقاً لتقديرات مهندس بالنسبة للقوة الرافعة في القدم للربة عن سطح الأرض . وينبغي أن نتجنب السخرية الساذجة بالعقول الذكية ، ولا ينبغي أن نمرؤ ذلك إلى الضعف والابتذال أو قصور التخيل ، فلا شيء يحدث

(١) مكان تكثر فيه الطيور المذابة بطيور الوقواق «م» .

(٢) نوع صين من القماش «م» .

للتخيّل الأدبي الرفيع عندما يعطى الحرية الكاملة لإظهار تأثيره ، اللهم إلا ظهور اعتياد الإمكانات الحقيقية الواسعة على الواقع ، ولا مناص من ذلك ، فالتخيّل لا يستطيع الفكّك من الواقع ، ولكن يمكنه أن يهذهبه على أحسن الفروض .

ولكن ما الذى يحدث ؟ يوجد همس — يسمع بالجهد — فى الأذن الداخلية ، ويحتفظ العقل الذى يؤمن إيماناً وقتياً بالشك فيما دون الوعى . ولا ريب فى أن تعقد النظام الآلى تعقداً واسعاً يؤكد تأكيداً جازماً اعتماد هذا النظام على الآلات ، ولو صدق هذا بالنسبة للتخيّل على الشاشة ، فهو يصدق إلى حد ما بالنسبة لتأثير أى رواية سينمائية وصورتها . وكثرة الأشياء الحقيقية والوسائل الواقعية — الطبيعية فى ذلك الوسط — تقلل إلى حد بعيد الحاجة إلى التصور . ولدى الشاشة وسائلها الخاصة للتصور ، وهى يمكن أن تكون رائعة ، ولكنها ضحلة ومحددة ، وليست هناك حاجة ملحة إليها . أما الوسط الذى ينتقل التأثير عن طريقه ، فهو ألطف من الوسائل وأقل عناداً ، ويستطيع المخرج السينمائى أن يولد فى عمله ، بل يتحنن عليه ذلك بما نعلمه من طبيعة الفن الذى يعمل فيه ، فى حين نجد المخرج المسرحى لا يستطيع إلا أن يقترح فقط . وهذا بدوره يزيد من إيجابية المشاهد هذا الرجل الذى يحمل الجبر وخليط الأسمنت والحصى سوف يقيم حائطاً ، وهذا الحائط القادر هو الذى فرق بين العاشقين ، وعندما ينتهى المسرحى من التعريف بمحدود فنه على هذه الصورة فإنه يهيم تحدياً لا يجد المشاهد مناصاً من قبوله . وبهذا التحدى سوف يقيم بواسطة إيمانه هو حائطاً لا مادياً ، وإن كان سوف يفرق بين العاشقين فى خسة ، على حين تقدم له الأفلام السينمائية بناءً ينظر إليه ، وهذا يوفر عليه المجهود الذى يبذله فى المسرح . ونجد فى النهاية أن كل المؤثرات فى المسرح التى تخدر مله عند المشاهد ، تكون ماثلة بقوة عظيمة عادة فى دار

السبينا . ومن النتائج ذات الاهمية البالغة أن البقطة تكون سريعة وقاطعة بعد انتهاء الفيلم . وحينما يكون مستمراً يكون أشبه بالحلم الحائل . أما الآن فقد زال تماماً . ولعلنا نذكر أن مؤثراً قد وقع علينا ، ولكننا لا نذكر طويلاً ماذا كان هذا المؤثر ؛ إننا لا نستطيع أن نصل إليه ، كما أنه لا يحاول أن يصحبنا .

ولا شك أن كل ما ذكرته كان يحدد التخيل في القصة عن طريق تبينه مع غيره من تخيلات الفنون الأخرى . ويبقى التخيل في المسرح الذي يجعلنا أكثر قرباً من الحقيقة ، ولنعاول الاقتراب منه بالملامسة عن طريق التأثير النفسى .

لقد أنشد أورسينو ، وسبستيان ، وأوليفيا ، وفولا ، ومالفوليو ، وسيرتوبى بلش (١) أنشودتهم الإليزية (٢) لمدة ثلاث ساعات ، وهى دراما مستحيلة فى أى موضع إلا فى الكوميديا الشعرية ، ولا تمثل إلا فى هذه ، وفى بضع روايات أخرى لشكسبير ، وقلة ضئيلة من روايات بعض معاصريه ، وهى تبعث على الحيرة بمضمونها البراق الذى يصعب تسميته ، فهى خيال ، وحقيقة ، ومجود ، وعرف ، وادعاء ، وسخرية . وتحديد مضمونها الفنى لا يعنى المرء ، بل كل ما يعنيه منها أنها تبعث على السرور ، ثم إن أحداً فى الحقيقة لا يستطيع أن يقول شيئاً عن كنهها ، حتى عندما يصل إلى نهايتها ، فإذا تم شفاء آخر ما تعالجه من أسقام يتكشف اللبس والحيل الأخيرة ، وتترك المزاوجات ، وتسير الشخصيات بعيداً عن النظارة ، أو تسدل

(١) هذه شخصيات مسرحية ابيلة الثانية عشرة لشكسبير ، وفولا ابيلة المسرحية وسبستيان أخوها وسيرتوبى بلش خالها وهو فارس شخصياته فكاهية (م) .

(٢) نسبة إلى اليزيا وهى مدينة قديمة على ساحل الادرياتيک (م) .

الستائر كما تفعل في هذه الأيام . ثم يظهر فست (١) المهرج من خلال الستائر . واليوم نجازف بتمظيم الموقف بإطفاء الأنوار تماماً وتركيز نقطة من الضوء عليه ، ثم يغنى أغنية « المطر ينزل كل يوم » ، وكل ما كان يودنا أن نغم دائرة الضوء شيئاً فشيئاً في أثناء غنائه ، حتى إذا وصل إلى البيت الأخير صار يغنى في الظلام . لم يعد للحيرة والشك مكان إذن بالنسبة لهذه الكوميديا ، فهذا هو التركيب اللامادى لرؤيتنا ، وهو شيء غير حقيقى يتضمن الحقيقة والخيال على السواء . حتى يجعلهما متشابهين عند البحث ، ويدفع برفق إلى الغموض ، وبذلك يكون الساحر قد أضاف رقية إلى سحره .

ومن المؤكد أن إحدى قصص القرن التاسع عشر العظيمة — لسبب مشابهة — تنتهى بتأكيد أن السحر حين ينفذ يكون تأثيره باقياً ، فهناك « بكى » التى تعيش فى « باث » — بشلتنهام واسمها يسجل دائماً على رأس قوائم التبرعات ، وأميليا وزوجها وليم ، وجورج ، وجينى وكذلك « تاريخ البنجابى » . كان كل شيء قد وصل إلى نهايته المقصودة ، ولكن كتب « تاكرى » فقرة أخيرة فقال: آه ما أضيعنا ! من منا سعيد فى هذا العالم ؟ ! . من منا تحقق رغبته أليكون راضياً : ! . . . تعالوا أيها الأطفال فلنخلق الصندوق ، ونجمع العرائس لأن روايتنا قد انتهت (٢) .

وسوف نرى الآن فى فن « تاكرى » ثقة عظيمة يمكن أن تنصفه فى صدمته للقارىء . عند نهاية القصة بتذكيره بأن ما ظنه حياة ما هو إلا كلمات . إنها ثقة بأن التخيل يمكن أن يظل قائماً حتى عند ظهور عدم

(١) يقوم دور المهرج فى مسرحية « الليلة الثانية عشرة » التى يواصل المؤلف الحديث عنها . « م »

(٢) بكى شارب ، هى الشخصية الرئيسية فى رواية « تاكرى » « فانتى فير » والأسماء الأخرى شخصيات فى القصة ذاتها . « م »

حقيقته التي سوف تؤثر في القارىء بطبيعة الحال. ولكن الإشارة إلى معرض العرائس ليست أمراً عارضاً، كذلك ليس من قبيل المصادفة أن يقارن «سقراط» المسرح الذى يعرض عليه صورة الغريبة بمسرح العرائس، فكلاهما يقدم القوة الخارقة السحرية التي تجعل الدمى الخشبية المعلقة بحبال تؤثر دائماً في خيال الناس. وثاكرى يبين أن فن العرائس أقرب إليه من أى فن آخر.

وبعد مغامرات دون كيشوت في كهف مونتسينو الذى لم يكن بعيداً تماماً عن مغارة أفلاطون، وصل إلى فندق، وفي الوقت نفسه وصل أيضاً لاعب بالعرائس متجول مع جماعته وأدواته (من المصادقات اللطيفة أنه ساحر أيضاً)، وفي هذا المساء أقام مسرحية ومثل قصة حقيقية عن «كيف خلاص دون جيفروس زوجته ميلسندرا التي كانت سجينة في أيدي المغاربة» (١)؛ وأسلوبه في العرض يقوم على حكاية أدنى انحراف في الطبع يغلب على الفارس. وبعد مغامرات عنيفة هرب العاشقان المسيحيان، ولكن لاح الخطر من جديد وانطلق المغاربة في غضب على صهوات جيادهم في أثرهما، ولكن الخطر كان شديداً أعنف مما يحتمله دون كيشوت، ولذا يقوم من كرسيه ويصرخ متحدياً المغاربة قائلاً «كفوا أيها الخبيثاء الأذنياء»، ويمتشق حسامه ويمزق المسرح ويمثله إرباً.. وهو لا يستطيع أن يتوقف، ولو أن محرك العرائس — بتذكير استقبائي من ثاكرى — يعارض قائلاً: هؤلاء ليسوا بمغاربة حقيقيين أولئك الذين تمزقهم إرباً هكذا، ولكن الدمى المسكينة المسالمة مصنوعة من الورق المقوى، بيد أن ذلك لا يفيد، فالدون يعلم أنهم مغاربة. وفي النهاية حين ترد الحقائق إلى أصلها يقسم

(١) دون جيفروس عائق لأسباني زوج ميلسندرا ابنة شارلمان التي اختطفها المغاربة وأخذها زوجهما، وهذه الأسطورة موجودة في «دون كيشوت» وقد أصبحت رواية شائعة في مسرح العرائس. «م»

سانكو بانزا (١) بأنه لم ير سيده في هذه الثورة من قبل والمشهد مليء بالفكاهة التي خدمت القصة في صدق خلال الأجيال ، ومن المحتمل أنها تألفت قبل سرفانتس ، فهي مرحلة ساذجة وجدت عند فليدينج ومارك توين ونتمثلها في مجلة « ذا نيويورك ركر » ولكنها في الوقت نفسه العملية السحرية في عرض العرائس . ونجد بضعة أشياء في الظاهر قد تكون غير محتملة ، لأن أمامنا مسرحا ولكنه في صورة مصغرة . فالمسرح أعلى وأعرض يوضع أقدام ، والأصوات التي يتردد صداها (خلف الستارة التي تحجب ما وراءها) من حائط أفلاطون قد تكون صوتا واحداً أو صوتين أو ثلاثة أصوات على الأكثر غالباً . والأشخاص « مصنوعة من الورق المقوى ، أو الخشب ، أو الفخار ، أو القصدير ، أو المعدن - جامدة ، منحوتة بنحوتة ، ومدهونة بطريقة بدائية ، أو بطريقة ساخرة . وهي تسير - مقيدة بحجمها الصغير في المسافة الضيقة - على سطح من الهواء في هزات تشنجية لا تتشابه مع حركة الإنسان ؛ وكل حركاتها غير إنسانية ، فجيادها لا تمت إلى الجياد ، وكلابها كذلك لا تمت إلى الكلاب ، وتبدو التماثيل رافعة أقدامها ، سابعة أكثر مما تبدو وهي تسير على المسرح ، وأحياناً تتعثر في الخيوط التي تحركها ، وأحياناً لا تسير مع الموسيقى التي ينبغى أن تصاحبها وهي دائماً تبعد عن الأصوات التي يفترض أنها تخرج منها - من يظن أن هذه الدى آدميون يحسون ويعملون ونحن نراقبهم ؟ ! . من الواضح أن ذلك مناف للعقل ومستحيل تماماً .

ولكنه أمر واقع مع ذلك . فقد يصبح الطين ما تعتقده لأنه مستحيل . ولعل خطأ « بيتربان » لم يكن السلك الذي كان يرغب عليه ، بل الحقيقة أنه يرغب فوقه كممثل حي ، وقد يكون السلك بعيداً تماماً عن الممثل الحي ، ويكون الممثل الحي بعيداً عن السلك . وعلى أية حال فقد رفعت الستارة ، عن مسرح العرائس

(١) خادم دون كيشوت الذى صعبه في مقامراته وناله بعض مكارها « م »

لمدة دقائق حينما كنا مقهورين مثل دون كيشوت ، ولا يوجد الآن أدنى خطأ في حركات العرائس ، فهي طبيعية ، وصحيحة ، ومقبولة . وقد تخلصت الأصوات من نشازها بحيث يسمع الإنسان الآن أناسا يكلم بعضهم بعضا ، مثلي ومثلك حين نتحدث في مثل ظروفهم ، والدمية ذات القدم العالية فوق مسرح عرضه عشر أقدام قد تطورت لتصبح رجلا في طولك يسير طبقا للأبعاد العالمية الفعلية الصحيحة ... فالدون يقول : « بحق وصدق أيها السادة ، إني أذعر وأعارض أمامكم ، يا من تسمعونني ، بأن كل ما قد مثل هنا بلوح أنه قد ضاهى الحقيقة الواقعة بصدق ، إن التخييل قديم قدم المسرح . بل ربما كان أقدم ، وقد استخدم العرائس بدائيون (من بينهم قبائل الهنود الحمر) الذين لم يتطور مسرحهم إلى أبعد من حفلات الشعائر الدينية . وقد كانت قوية - بالنسبة للمشاهدين - تماثل قوة التخييل في المسرح . بل ربما كانت عند بعض المشاهدين أكثر قوة . ولكن ما أغرب التخييل وأشد تناقضه . فعلى المسرح يقف كائن حي ليعبر عن تفكير المؤلف ؛ وعلى الشاشة تكون صورة فوتوغرافية حية في كل شيء . ما عدا أنها عديمة الحياة . ولكن العرائس عديمة الحياة وعاجزة عن الإحياء . أصواتها مدبرة ، وحركاتها متفق عليها . ولا بد أن يحدث ما يشبه الإرادة حين تتقبلها نمشي وتنكلم . ونعتقد أن قلب نشارة الخشب يحس الألم . ولكنها ليست لإرادة . وأعتقد أن السر تتضمنه كلمة (السلية) التي استخدمناها من قبل . لقد ذكرت أن الخيال في المسرح أقوى من مثيله على الشاشة بسبب أن المشاهد ينبغي أن يقوم بجهد شخصي . فهو أقل سلبية من مشاهد السينما الذي يجهد كل شيء معداً . وفي عرض العرائس يجبره القصور الذاتي والعقم على أن يهيء الجو لنفسه أكثر . فالعرائس مجرد رموز ، وهو يستطيع أن يشارك فقط عن طريق الحركة التخييلية بناء على ما نوحى به من اقتراحات . وكلما عمل مجرد وإخلاص وبث فيها الحياة أكثر فهو يبنى لنفسه التخييل بتوجيه الكاتب المسرحي .

وأخيراً نأتى إلى النقطة التى أردت الوصول إليها ، وهى أن قياس التخييل يؤدى مباشرة إلى قلب القصة ، فقارى . القصة بينى لنفسه الخيال بحسب توجيهه القاص . وهو بينه بنفس طريقة المشاهد لعرض العرائس . ولكن على الرغم من أن عرض العرائس قد ذهب بنا إلى الحدود البعيدة للدراما ، إلا أننا نصادف شيئاً مختلفاً عندما نصل إلى القصة . لقد كان يوجد دائماً بعض التقليد للشخصية والحدث ، ولكن انقطع ذلك الآن ، فلا وجود للذاتيات ، وليس هناك ما يحدث بالفعل ، ولا يوجد ممثلون ، أو صور فوتوغرافية لهم ، ولا توجد عرائس ، وإنما توجد فقط كلمات مطبوعة فى صفحة ، والقارىء لا يكون موجوداً فى أثناء الحدث ، إذ لا يوجد حدث ، ولكن القاص ينبغى أن يقنعه بوقوع الحدث ، وأنه كان حاضراً ، وأن ما يحدث فى المسرح أمام عينيه يحدث ما يشابهه فى مكان يوجد فى خياله لحسب . وعندما ينجح الإقناع يكون خيال القصة أمراً واقعاً .

وينبغى أن نوضح الآن أمر هذا الخيال ، فليس هناك حدث ولا شيء له يغير كلية الاحتياجات التى يصادفها القاص ضرورة ، وكذلك غياب الممثلين لا يؤثر فيما يهدف إليه — ولكن إذا أتى ذلك عليه عبء احتياجات جديدة ، فيمكننا أن نقول على الفور إنها قد خلصته فى الوقت نفسه من عقبات ينبغى أن يسلم بها الكاتب المسرحى ؛ وذلك لأنه يتعامل مع القارىء مباشرة دون تدخل أحد . وعلاوة على ذلك لا يوجد من يشوه غرضه بوحى أو تأويل أو قصور فى الفهم . إن عشرات الممثلين الذين مثّلوا دور « هاملت » سوف يمثلون عشرات الأدوار لشخصيات مختلفة ، وهم جميعاً سوف يذيعون على نطاق واسع الانحراف الذى لامر منه ، ذلك الذى يدركه المشاهد من مؤلفات هاملت . والكاتب المسرحى يقع تحت رحمة الممثل ، حتى لو كان الممثل مبدعاً ، ولكنه ومعه الخيال

أيضاً — يقعان تحت رحمة الممثل التافه . والقوة المطلوبة في الممثل قد تختلف بحسب حساسية المشاهدين ، ولكن فئحة واحدة من ممثل سيء الأداء كافية للحكم بالنسبة لآى مشاهد ، وإذا كانت القوى الفعالة للتأهية المؤثرة فيه مجرد شعور وقى بأن ذلك الممثل ليس رجلاً يقامى مرارة حب دفين ، ولكنه جورج سيلفن في لحية من القماش وسروال غريب يقرأ أحياناً ، عندئذ ربما يهز كتفيه ازدراء ، أو يهمهم قائلاً : « باللجيم ! » وما إن تصدر « باللجيم ! » فلا يمكن أن يعود الخيال إلى حالته الأولى . ولا يوجد قط في العالم عدد كاف من الممثلين البارعين ، بل توجد قلة نادرة يمكن أن تؤلف من بينهم فرقة واحدة . وأى عضو في هذه الفرقة يمكن أن يحطم الخيال في أية لحظة .

ولا بد أن يخسر القاص شيئاً أعظم أهمية من الممثلين ومن تقليد الأحداث ، ألا وهى الحالية ؛ ففي جميع المسرحيات يقع الحدث في الزمن الحالى بالنسبة للمشاهد الذى يرى المنظر فيحس أنه موجود عند حدوثه ، ولكن القصة سجيئة الفعل الماضى ، فالحدث فيها قد وقع بالفعل عندما يكون القارىء قد سمع به ، وهذا أمر حقيقى حتى ولو أرخت القصة عام ٢٠٠٠ واستخدم فيها الفعل المضارع . فالقارىء لن يستطيع رؤية الحدث وهو يقع ، وإنما يخبر عنه فحسب عن طريق استحياء الذكرى بعدما يصبح ثابتاً بحيث لا يمكن أن يؤثر فيه أى شيء قد يحسه نحوه . وهو يعلم أنه قد حدث ولكن المجهود الذى يبذله ينحصر في حمل القارىء على التصديق — بغض النظر عن العقل والمنطق — بأن الحدث يقع الآن .

وهنا يوجد رادع قوى يمنع من التصديق ، ويمكننا أن نرى المجهود الذى يتعجل سرعة تصديق القارىء واهتماً في الروايات البوليسية ، أو روايات الاعاجيب والخوارق التى يرويها شخص عن نفسه ، والتى يجب أن تنتهى بموت القاص ، ويكون الشخص المتخيل الذى تمثله جالساً يحجر السطور

الآخيرة في قصته عن الأحداث التي جعلت موته محتوما . وهو يورد كل شيء لنحكم عليه ، ويسرد جميع الوقائع ، ويحكم ربط العقد الآخيرة . ويسد منافذ النجاة الباقية . بحيث يمكن لمقتني أثره أن يمسك به في أية لحظة الآن ، أو ينسب الوحش الذي لا يوصف مغالبه في الحوائط المصنوعة من نوع من الورق المقوى . وهو يكتب في صدق قائلا : حينما أسود هذه الجملة سوف أذهب إلى السطح وأقفز إلى البحر ، أو أفتح الباب وأواجه هذا الشيء بكل مافي قلبي من حب جارف لأطفالي . ولو أن القاص توقف عند هذا الحد — وهو ما يفعله دائما بحكمة — فإنه يكون قد أدى تصديق القارئ بقسوة . ومهما وجد القاص من دافع للشفقة يرغب في أن يضيفه على الشخصية في اندفاعها الشاذ في مثل هذا الوقت ، فإنه يتوسل بالمستقبل ليحل محل ما أصبح ماضيا بالفعل ، وفي هذا استهانة بمنطق القارئ . لأن الشخصية حين كانت تتحدث عن المستقبل كانت قد ماتت منذ فترة من الوقت ، وعندما بدأ القارئ يقرأ ما كتبه كان المستقبل قد أصبح ماضيا . ولعل الراوى لم يفرغ بعد من إثبات قوته ، وبقيت أمامه لحظة — على حين كانت الخيال تنسب في الحائط — ليضيف فقرة أخرى . فهذا السجل — كما يقول — سوف يحمده رجال محظوظون في ساعة أهدأ وأسعد (ربما كان ذلك حين جهزت السفينة وأصبحت عودتها للأرض ممكنة) وسوف يدركون أشياء كثيرة ، ولكن ما ينبغي أن يدركوه من أجل القاص هو أن الراوى قد مات بالفعل . وهذا يضرب التصديق على أم رأسه ، لا بإضافة المستقبل إلى الماضي فحسب ، بل بإضافة فترة ثانية من الماضي مختلفة عن الأولى ، أو لعل الراوى ينقض أمره بمحافظته منه على وعده بأن يقفز من فوق السياج في تيار الخليج ، فيتابع القاص عمله من خلال شخصية أخرى ، شخصية مقتني الأثر ، أو قائد فرقة الإنفاذ الذي ينهي القصة ببيان أنه وجد هذه الوثيقة المؤسفة ، و (الفردة) اليسرى من حذاء عليها آثار أسنان . لقد ترك المستقبل ، وهذا ماضى مزوج

فحسب ، ولكن مكتشف البقايا المتخلفة عقب الوفاة لا يترك الماضي دون إصابته بهزة خطيرة .

وفي إحدى هذه النهايات نجد المنطق الذى يعمل دائماً فى عقل القارىء .
— سواء أكان عن إدراك منه أم لا — يسقط النتيجة من حساب ، وأحياناً تكون قيمة الإسقاط كبيرة حتى يصبح الخيال غير قابل للنقاش ، فالقارىء يتابع القصة مصداقاً لأنه يبدو وكأنه شاهد الحدث ، ولكنه الآن يذكر بقسوة أنه ليس كذلك ، فقد كان الزمن يبدو حالياً ، ولكنه طوال الوقت كان فى الماضى .

هذا تصوير سريع ، وإن كانت الترددات المنطقية الشككية ذاتها التى تعيش على هامش عقل القارىء لا يعنىها نوع القصة التى يقرؤها ، فهى جزء من نفسه ، شأنها فى ذلك شأن رغبته فى التصديق ، وهذا هو ما ينبغى أن يقرر . فليست هناك وسيلة لتقرير حدث فى نفس القارىء إلا إذا كان فى الماضى ، فهو لا يرى إلا عن طريق التذكر ، والإحساس بالانفعال لا يتم إلا باسترجاعه . وما يراه فى الحقيقة ليس ظلالاً على الحائط ، ولكنها تذكيرة بأن إنساناً كان هناك ، فهى ذكرى بعد وقوع الحقيقة . وهذه أعظم قسوة فى ميدان القصة ، وذلك لأن الحدث لا ينبغى أن يكون بعد الواقع ، فالقارىء ينبغى أن يكون هناك عندما يحدث ، وينبغى أن يبدو وكأنه يرى الظل الحقيقى على الحائط ، لدرجة أن التوتر الدائم فى القصة يغير حالة الزمن الماضى إلى إدراك للزمن الحالى . والخيال مكونات أخرى ، ولكن صحة أى شيء آخر تتوقف على هذا الجزء . وينبغى أن نتأكد من أن القصة قد أوجدت تيار الحالبية رغم وقوعها فى الماضى ، باعتباره اصطلاحاً يقبل أولاً ثم يكون موضع استخفاف . ولكن خيالها يعتمد على هذا الاستخفاف ، بل إنه يزول بفعل أى شيء ينبه القارىء إلى النقيض .
وأم محمود يذلل القاص أن يجعل من الماضى زمناً حالياً .

حقيقة إن القصة ليست فيها مضاهاة موضوعية للأحداث ، وليس فيها ممثلون ليحسموا غرض الكاتب ، كما أنها سجين الزمن الماضى ، ولكن فى ميدان القصة مميزات فريدة تعوض ذلك كله . فلا توجد قيود على المكان . فالقاص يمكنه أن يستخدم — وهذا ما يفعله دائماً — مئات من المشاهد والمواقع . ويستطيع أن ينقلنا إلى أى مكان بكلمة أو كلمتين ، وقد يستخدم ستة مواضع مختلفة فى فصل أو صفحة ، بل ربما يستخدمها فى فقرة لحسب . وهذه حرية ضخمة على جانب كبير من الأهمية ولكن تحرره من قيود الزمن أيضاً ربما كان أعظم أهمية ، فهو يستطيع أن يعبر أجيالا أو قروناً بحركة من يده دون أن يحطم الخيال ، فى حين نجد حتى السينما تلاحظ حدود الزمن بما يطابق المنطق ، كما أنه يستطيع أن يتحرك بين فترتين زمنيتين إلى الأمام وإلى الخلف كما يشاء ، ويستطيع أن يهب تأثيراً للزمن لا يستطيعه أى فن آخر ، فهو قادر على أن يستخدم فى سياق الحديث نفسه وبتوقيت واحد فترتين زمنيتين مختلفتين أو أكثر ، ويكون القارىء حاضراً فيها جميعها .

يضاف إلى ذلك أن موضوع الطول فى القصة لا يسبب مشكلة للقاص ، فالقصة يمكن أن تكون طويلة مادامت هناك حاجة داعية إلى ذلك . أما المسرحية فينبغى ألا تزيد على ساعتين ونصف ساعة ، ولا يستطيع «أونيل» أن يضاعف هذا الطول مرتين أو ثلاثا ، ولكن الإلهام الذى يصيب الممثلين — إن لم يكن النظارة أيضاً — سوف يوقفه عند حده .

أما الفيلم السينمائى فلا يزيد عادة على تسعين دقيقة ، وإن كان نبوغ هوليوود يستطيع أن يمد طول أى فيلم بحيث يستغرق أمسية كاملة . وينبغى لكاتب المسرح أو السينما أن يلتزم بهذه الحدود الزمنية فى كتابة قصته ، ولكن القصة ليس لها طول معين ، فيمكن أن تستغرق الوقت الذى تقتضيه روايتها ، وعلى القاص أن يستشير فى ذلك فنه لحسب ، فلو احتاج إلى مائة

أو خمسمائة صفحة زيادة على ما كتبه فلا بأس ، فسوف تكون النتيجة غنى في الحوادث ، ووفرة في المؤثرات التي لا يمكن وجودها في أى نوع من الدراما . والفيلم السينمائي الذي وضع على أساس قصة «ذهب مع الريح» كان ضئيف : توسط أطول العادى للفيلم ، ولكنه مع ذلك أهمل تقريباً كل شيء كان قد جعل للآهة امتيازاً .

بل أهمل تدرأ أكبر من ذلك ، فلعلنا وصلنا الآن إلى ميزتين أساسيتين في آهة ، فقد كتبت أثرت إلى أن القصص التي يحكيها الروائي تتألف أساساً من مشكلاتها الخاصة التي يوجز مكوناتها أو يقترحها ، أو يضمها . وكذلك الشأن في مجرى تطورها الطويل الذي أنتج هذه المشكلات . والقصة تعنى أساساً بهذه المكونات وتجرى التطور : فهي تحكى أجزاء الحكاية التي تهم لها الرواية المسرحية . وبطبيعة الحال يجد القصاص أن التفاصيل الضخمة يجب أن تكون محل عنايتهم ، وأن مهارتهم تنوقف إلى حد كبير على عملية الإسهاب . فالآهة تتناول الحاجة ، وليست ذروة الحاجة وحدها ، بل لعلها تنفضي أحياناً عن الذروة ، وأحسن تأثير للقصة في أحيان كثيرة أن تؤمن نفسها فتجبه إلى المشكلات مباشرة ، ثم تقفز منها لتلتقط قصة فيما بعد . وهذا الحذر في إظهار عملية الإسهاب ، والسييل الذي تسلكه احتياجات القصة هو السبب الأول ولله الأهم الذي يجعل الخيال يعيش . ولو أن القصة ترك بعض التأثير الخفيف الدائم على عقل القارىء ، ولو أن أشخاصها وأحداثها عاشوا معه بعد أن يفرغ من قراءتها ، فإن هذا التأثير يأتي من طول مصاحبتهم ولم وقربه منهم ، وهذا مالا يحققه له أى فن آخر .

وجلة القول أن القصة تفعل بطريقة مباشرة ما تستطيع الدراما أن تفعله ، ولكن بطريقة غير مباشرة وبصورة جزئية : إنها تعمل من داخل الشخصية ، كما تعمل خارجها بصورة طبيعية . فضلاً عن ذلك فهي تعمل من داخل عقول أى عدد من الشخصيات يرغب القاص في دخولها .

وفي جميع أشكال الدراما يكون التفكير والشعور مجسمين كالسلوك الذي لا بد من وجود دليل عليه لاختباره ، والحيل التي يلجأ إليها المسرح للهروب من هذه القيود حرفية وسخيفة ، ولا يمكن أن تنجم إلا نادراً وفي حدود ضيقة ، ويكون تأثيرها محدوداً إلى أقصى حد . ولكن الفكر والانفعالات متاحة تماماً بالنسبة للقاص الذي يستطيع أن يمنحها حسب هواه - إما أثر الانفعال ، أو الانفعال نفسه ، وذلك في أثناء ممارسته ، فالقصة تجعل من العالم الداخلي تراثاً مباحاً ، وهي مع ذلك كله ليست إلا كلمات مطبوعة على الورق ، ولا تتضمن أكثر من تقرير يصنعه القاص ، فيعلم به القارئ . ويحوّله إلى خيال . ومن الأهمية بالنسبة للقارئ . هذا الكتاب أن يدرك معنى « تقرير » ، طبقاً لاستخدامي له ، وأعني به العملية القصصية ، وذلك لأنني لو ذكرت التقرير دون هذا التنويه لاعتبر مجرد إغطار لامعني له ، ولهذا ينبغي أن يفهم على أنه تقرير في صورة دامية . والنقطة التي أريد الوصول إليها هي أن الخيال في القصة له صفات ربما تسوغ لنا أن نسميه الهذيان ، لأنه ينشأ من كلمات مطبوعة كتبها القاص واستطاع بمهارته وبالإيمان الفعال للقارئ أن يحولها ، لا إلى مسرح وممثلين لحسب ، بل إلى أناس أحياء وحدث حقيقي ودافع وانفعال ، ويستكمل الجزء الباقي من هذا الكتاب يشرح كيفية ذلك التحول . ولعلنا نردد ما قاله « جلوكون » من أن قارئ القصة يمين غريب ، وأن الخيالات المتحركة على الحائط والتي ليست إلا فكرة إنما هي صور غريبة .

إن الأساس النقدي المطلق الذي وضعته للقصة الجيدة هو غايتها القصوى . فالقاص يفشل تماماً لو أن القارئ ألقى بالقصة قبل أن يتمها ، وهذا أمر يحدث ، وسأذكر حادثاً وقع منذ سنوات . فقد أخذت لأحد أصدقائي قصة جديدة امتدحها عندئذ كثير من القراء المدققين ، ولحظة تحطم هدوء عصر يوم من أيام الصيف في ظلة كوخ قريب من شاطئ بحيرة فيرمونت إذ

انتصب صديق واقفاً وألقى بالقصة في البحيرة وصاح باتهام حاد قائلاً :
« الكاتب غبي » ، ولم يكن الكاتب غيباً ، ولكن سباب صديقي له أبان أن
القاص لم يكن ماهراً في فقرة واحدة على الأقل . وحتى لو صح هذا فإننا
نجد هنا فريضة إجبارية تضاف إلى الخيال في القصة ، وهي تكشف عما
يتوقعه القارئ . منها ولو عن طريق الإدراك الاستنتاجي ، وإن كان ذلك
لثقت بهما . وعلمية هدم الخيال لا تعيننا هنا تماماً ، ولكن الذي يعيننا عدم
كفاية للماهرة الفنية التي تضعفه أو تفسده .

وبدلاً من إلقاء القصة في البحيرة ، يحس القارئ عدم رضا غامضاً ،
وينتقل تفكيره من القصة إلى العالم خارج نافذته ، أو ينزلق من المشهد
الخيالي الذي كان يقرؤه إلى مشهد يضطر إليه في أثناء استغراقه في التفكير
أو لعله « يقفز » ، فيدع هذا المشهد ويقلب الصفحات بعنف باحثاً عن مشهد
آخر يقنعه . واهتمامه بالقصة يحل محله شعور بعدم الارتياح لا يعزوه إلى
القصة أو إلى الشخصيات التي تتألف منها ، بل إلى ما يماثل ما ينفضه عندما
يسمع أغنية مشمورة تغني بنغمة شاذة . وعند لحظة التوتر في القصة تراه
بدلاً من أن يتجاوب مع انفعالاته القوية الذاتية يقف جامداً . بل ربما
حدث ما هو أسوأ من ذلك ، إذ يشعر بنوع من العداوة أو الامتنياز ، أو
الاشمئزاز ، فينتهي من القصة ويكتب إلى صديق بأنها منفرة ، وغير مقنعة ،
وضعيفة ، وصحيفة ، وتافهة ، وغبية — إنك لن تحبها فلا تضعيها وقتك
في قراءتها .

إن القراء يتباينون ، والمواد تختلف من حيث اهتمام القراء بها اهتماماً
تلقائياً . وهناك مظاهر للاهتمام ، وكذلك عوامل خارجية تعين عليه مثل
تعيين الوقت والهدف ، ولكن أي تسامح في مثل هذه الأمور يؤدي إلى
أن يفسر عدم رضا القارئ . بفشل الكاتب في جملة نتائج القراءة عن
اقتناع ، وإخفاقه في مد الخيال بأسباب الحياة . وعمله يحتم عليه أن يدرب
مهارته . في كتابة القصة بصورة فعالة يمكنه أن يملك تصحب الأحداث في

الصفحة ، وتتصل بالشخصيات بحيث تصبح منذ الوهلة الأولى مرتبطاً بمنطقهم وعواطفهم . إن واجبه أن يجعل الدمي تتحرك وتحدث ويجذبك إلى داخل المشهد الذي لا يوجد في الحقيقة بحيث تقبله دون اعتراض أو شك .

وأكثر الأشياء قيمة عنده إيمان القارئ به وتعاطفه معه والرغبة في تصديقه . وقد أهدنا فترة التحليل المطول الذي كتبناه حول ماتمناه روث مارتن من القصة ووضعنا الأمر في صورة اقتصادية مبسطة ، ذلك أنها دفعت ثلاثة دولارات في شراء قصة من المكتبة . وقد ساقها مجرد إدراك على سليم اللقاء الكاتب في تصديق ، ولهذا فإن التجربة الاقتصادية تعطى القاص دفعة ، وخاصة في بدايته (معظم امتيازاته تتوقف على الأجزاء الأولى من قصته) وتتضمن هذه الأمانة الطيبة سماح القارئ بأن يضيف إلى أوضاع القصة العادية أوضاعاً خاصة من عنده يستنفد فيها قدرأ متفاوتاً من الزمان والمكان (الطريقة التي يتبعها القاص في كتابة الحوار خصيصاً من خصائصه بصورة ما ، وكذلك طريقته في كشف الموقف الأساسي ، وكذلك توافقه مع الأساليب) وخاصة في الأجزاء الأولى من القصة ، حيث يكون القارئ أكثر تعاوناً وطواعية ، بحيث يقبل قيادة القاص له بعيداً عن التفكير النقدي ، ولكن إرادة التصديق تعيش في خلال ذلك مادام القاص لا يفسدها ، والقارئ يرغب في التصديق ، ويرغب في نجاح الخيال ، وهذا هو السبب الذي يجعله يشرع في قراءة القصة .

ونطلق على هذا الميل المحبب سماحة القارئ أو احتماله ، وقد يعمل القاص عليها إلى حد ما ، وهناك أوقات يعمل فيها على هذه السماحة كما يعمل على رحمة الله ، ولكن لا بد أن يكون لها حدود ، فالعقل الذي يصدق يستطيع أن يتقد أيضاً ، والرغبة في التصديق تجعل القارئ يربما أشد البرم بكل ما من شأنه أن يفسد التصديق . وعلاوة على ذلك هناك وقت يؤكد فيه العقل الناقد وجوده ، وهذا ما لا يحدث في المدرج . فالقارئ قد يصمت ويتابع شكاً ليعرف سببه ثم يحول الشك إلى حقيقة . وحدود احتمال القارئ ربما

تكون أوسع عند ما يكون القاص أكثر خبرة في الفترات التي يكون بها الإيمان غير معرض للخطر : فالخيال القوي سوف يكون وديعة للإيمان ، أو رصيذاً مستديماً قد يساعد في فقرة يتختم فيها ضعف الخيال . ولكن هذه الحدود ينبغي ألا تتجاوز المعقول .

ولنعد إلى عدم الرضا الغامض . إن القارئ كان يقرأ في تقبل وإيمان ، وهذا يعني أن العلاقة بينه وبين القاص كانت مرضية حتى الآن ، وهذا يعني بدوره أن التكتيك يمشي إلى غايته ، ونجاة أو تدريجياً نجد ارتباطه بالمنطق والانتقال في القصة قد توقف ؛ وذلك لأن ما يقرؤه قد فقد بعض صحته وأصبح مثاراً للشك والحيرة والغموض ، أو أنه (وهذا أسوأ) رضا لا يدعو للثقة . وهو يشعر بحدوث خلل فيه ، وقد لا يحس رغبة في رفضه ، بل يحس نوعاً من مقاومته ، وقد يحتمل القصة وبعضها فيها على أمل أن الأشياء سوف تصبح نفسها . ولكن القصة حتى هذه اللحظة تكون غير مؤثرة ، لأن تدفقها قد توقف وتحتل القارئ تماماً أو جزئياً عن اندماجه . (إن لحظة من التردد أشد قسراً من أن تحدث مقاومة ، ومن الواضح أنها نوع ذلك الشيء نفسه) ، لقد تحطم الخيال ولو أنه تحطم لحظة واحدة ، فالخطر لا شك عظيم . فالفشل الفريع سوف يكون وحده على كفة الميزان . وما يشعر به القارئ الآن ليس ناتجاً عن القصة ، بل هو على العكس قد حدث بسبب القصة .

ولم يكن هناك سبب خارجي أجبر القاص على هذا الموقف ، فقد استخدم الرصيد الثابت ولكن مهارته قد أخفقت . فالتردد والشك والمقاومة كلها على هامش عقل القارئ . ولكن الفشل حدث من باطن القصة . فقد برزت القصة فجأة من خلال وسطها ، واختفى الخيال الذي يتوقف عليه كل شيء آخر . وتأثير ذلك هو ما يحسه المشاهد المسرحية حين يلاحظ فجأة ظلام الماكياج والممثل السيء الأداء .

الفصل التاسع

القاص الخفى

تخصص في الولايات المتحدة الأمريكية عروض مسرح العرائس غالباً للأطفال ، أو للفنوس المتألمة التي تعتقد أن هذه العروض ثمينة ، حتى إن البالغ ذا المزاج العقلي الثابت لا يمكن أن يجد بسهولة واحداً من هذه العروض مناسباً له . ويتضمن برنامج « توفى سارج » (١) عرضاً يسمى « دون كيشوت » وهو يدور حول مجموعة أحداث قليلة ، يعرفها - كما سبق أن قال السيد « كيل » (٢) كل فرد ، لأنها جرت في الجزء الأول من القصة (مما يبعث على الأسف أنها لم تتضمن عرضاً للعرائس من داخل عرض آخر ، ربما لأن هجوم دون كيشوت على المغاربة المصنوعين من الورق المقوى يقع في الجزء الثاني) . ولما كان سارج أستاذاً في فنه ، لهذا كان العرض جذاباً ، ولكنه ارتكب في النهاية أمراً مفرعاً .

كانت العرائس معلقة في المشهد الأخير ، وكان المسرح مضاء كله ، وكان واسعا كأنه العالم ، وكانت متعة الحاضرين واضحة ، لأن الخيال لم يمس ، ولكن فجأة ومن خلف قماش اللوحة الموضوعة خلف المسرح التي صممت في صدق لتمثل منظرأ طبيعياً في إسبانيا أظهرت قدم ضخمة وتبعها ساق في حجم كتلة من البلوط ، ثم ظهر أمامنا « سارج » بقضه وقضيضه عملاقاً اتحنى مرتين ، ثم أبغم ولوح بيده الضخمة رداً على صيحات الأطفال !! وكان التخيل قوياً للدرجة أنه بدا لبضع لحظات ضخماً مثل « أج » ملك باشان (٣) الذي نام في سرير حديدى طوله تسع أذرع ، ولكنه أشار إلى

(١) أسله من جواتيمالا (١٨٨٠ - ١٩٤٢) اشتهر بعروض العرائس والسكتب التي ألها عنها ، من بينها كتاب يجد مرجعاً في الباب العرائس صدر عام ١٩٢٧ .

(٢) جيمس برانتس كيل (١٨٩٧ - ؟) قصاص أمريكي أصدر قصصاً كثيرة أهمها

أشكال الأرض ١٩٢١ ، المسكان المائي ١٩٢٣ ، شيء عن حواء ١٩٢٤ .

(٣) واضح أن المؤلف يشير إلى أسطورة شائعة « دم » .

الحقائق بكتنا ذراعيه ، وكان فجأة مثل إنسان بالحجم الطبيعي ، وأصبح دون كيخوت ودلسينا ورفاقهما — الذين أصبحوا في النهاية أحياء — في ضالة شديدة ، مجرد دمي سخيقة ، أو دمي مسكينة ، كما سماها صانع العرائس سرفانتس في القصة .

وقد كرهه للمشاهد «سارج» لمفاجأته الاطفال الذين نمتبرهم هنا كأنهم قراء القصص ذوو القلوب المرهفة . لقد ارتكب خطأ في حق فنه ، إذ هباً جو إسبانيا والقلاع ، والفارس الاحق ، وعشيقة ، وتابيه ، ثم هذه المغاريت والغيلان التي قوبلت بالضحك ، كما يحدث في أى مسرح حى . ولكن لا يوجد الآن إلا خليط من سقط متاع المسرح ، وبعض الاشكال المعلقة ثم السامة . إن صانع الخيال قد حطمه بالتدخل فيه .

وعندما حاول هنرى فيلدنج أن يضع في قصته «توم جونز» بعض آرائه حول الإيمان بالمعجزات ، وضعها بصورة مباشرة ، دون ارتباط بمدار القصة بل جعلها مرتبطة بشخصه . وكتب الفصل الاول من الكتاب الثامن : مقال الجنتلمان هنرى فيلدنج ، تماماً كآى مقال ظهر باسم السيد «الكسندر دروكنسر» نشره في جريدته (صحيفة الكوفنت جاردن) (١) .

وهناك فقرة في «أنتونى أدفرس» Anthony Adverse (٢) تناقش ظواهر الموضوع نفسه ، ولكن «هارفى آلن» (٣) القاص لم يكتب مقالا يدور حول نفسه ، بل قدم أفكاره ، وكأنها تأملات أنتونى ، وهذه الحيلة — وهي عرض آراء المؤلف عن طريق استخدام شخصية في القصة —

(١) - السيد الكسندر دروكنسر هو الاسم المستعار لهنرى فيلدنج نفسه وكان يوقع به مقالاته في مجلته هذه التي كان يصدرها مرتين في الأسبوع خلال عام ١٧٥٢ م .

(٢) قصة هارفى آلن صدرت عام ١٩٣٣ وتدور حوادثها في أثناء حكم نابليون وقد كتبت نيجاما باهرأ بيع منها نصف مليون نسخة في عامها الأولين «م» .

(٣) «وليم هارفى آلن» (١٨٨٩ — ١٩٤٩) قاص أمريكي كتب قصة حياته في قصة «نحو الجيب» ١٩٢٦ وله قصص عن الحرب العالمية الأولى، منها «مدينة في الفجر» وغيرها «م» .

ليست ابتداءاً حديثاً . وبعد بضع سنوات من ظهور «توم جوائز» كان لدى «ستيرن» «مستر شاندى» يعرض آراءه حول المعجزات ، وذلك فى حوار ، ولكن كان هناك اختلاف بينه وبين هارفى آلن ، فقد كان آلن مضطراً إلى التعبير عن آرائه فى المعجزات من خلال ميكانيكية القصة ، فى حين نجد «ستيرن» لم يكن مضطراً إلى ذلك .

والأجزاء التى كتبها «ناكرى» فى «فانيتى فير» Vanity Fair عن الضياع والعذاب اللذين تحدثهما الحرب ليست مقالات مستقلة ، بل هى نمطية للحدث فى القصة ، وهى متلائمة مع عواطف الشخصيات ، وهذه الشخصيات أشد اقتراباً فى القصة التى كتبها «ناكرى» من مقال فيلدنج فى قصته ، ومع ذلك فهى غير متمزجة بالقصة ، بل منفصلة عنها ، وإحساس «همنجواى» بالحرب يشبه إحساس «ناكرى» تماماً ، ولكنه يخالفه فى طريقة التعبير عن هذا الإحساس فى قصته «مان تدق الأجراس» For Whom the Bell Tolls (١) ولا يمكن أن يعتبر هذا الإحساس شيئاً منفصلاً عن القصة ، بل إننا لانكاد نجد همنجواى فى القصة . فهو كلاعب الدى يحرك الشخصيات كما يشاء ، ويضع على ألسنتها كلمات وعواطف كما يهوى ، مادام القارىء متقبلاً لكلمات وأفعال تلك الدى ، ولكنه لا يظهر على المسرح بشخصه .

وقد نرى فى القصة — بين عصر فيلدنج وعصرنا — معنى أو اصطلاحاً فحواه أن المقال شيء والقصة شيء آخر ، وأن الخلط بين الأشياء أمر غير صحيح (أو بمعنى أصح عديم الأثر) — وبخاصة أن تدخل القاص بشخصه أمر غير مرغوب فيه . ومن المؤكد أن العاطفة ليست عالمية ، فهناك كثير من القراء لا يتعاطفون معها ، وبعض القصاص لا يلحظونها ، ولكنها — باعتبارها أساساً نفسياً بالإضافة إلى أنها أساس جمالى ملزمة لمعظم القراء والقصاص ، حتى يمكننا القول بأنها من الأسس الثابتة فى القصة الحديثة ،

(١) أصدرها همنجواى عام ١٩٢٠ وأخرجت فى السينما «م» .

ومصدر من مصادر الدماعة والصفاء التى حققتها القصة فى طريقها للنهج المتكامل .

والموضوعات أو الآراء التى يدرسها القاص هى بلا شك انتهاك عفيف لأساس القصة ، ولكن أهميتها العظمى تنحصر فى استخدامها بمهارة وتردد القارئ لحظة واحدة - ذلك الذى أخذنا على عاتقنا أن نشرحه - ينتج فى الغالب بسبب انحراف القاص قليلا عن أساس القصة ، حتى إنه لا يدرك أنه فعل ذلك .

إن جميع القصص تحكى ، ولكن تميز أى قصة - كما سبق أن بينت - يرجع إلى أنها مقصودة ، فهناك قاص يرويه دون أن تعرض عن طريق الممثلين ، أو على مسرح ، أو على شاشة . فكيف يستطيع القاص أن يحكى قصته دون أن يظهر شخصه ؟ كيف يفعل ذلك خاصة وهو واقع تحت الرغبة فى أن يجعل الزمن الماضى يبدو وكأنه حاضر ؟؟

إن الكاتب المسرحى يلجأ فى بعض الأحيان إلى تقديم شخص متكرر بين فصول المسرحية ، أو أى شخص ذى طراز معين يحكى للنظارة الأحداث التى لا يمكن أن تمثل على المسرح ، ولكن ينبغى أن يعرفوها إذ تنبئ عليها المسرحية . وهذه الحيلة التفسيرية التى كانت شرعيتها موضع جدال دائم فى النقد المسرحى ، تثير سخط النظارة بصورة مؤلمة (١) . لقد شاهد النظارة حتى الآن أحداث المسرحية وكانت ماثلة أمامهم ، وراوا السفراء الفرنسيين وهم يسلمون كرات التنس للملك هنرى ، وسمعوا غضب الملك ينفجر بإعلانه الحرب . فالحديث والانفعال قدما بصورة مباشرة . ولكن حين يقف

(١) استخدمت حيل متباعدة ، معظمها فى المسرح الإيهالى لتطبيق على الحدث ، ولإظهار أن جهنم جزء من المسرح وأن النظارة يمثلون فى التخيل ، أو لافتراح ومزية واسعة ومطابقة بحيث يصعب وضما فى حوار أو حدث أو افعال . وعندما يبلغ الأمر مداه بهذه الصورة يضطر المسرح إلى التخل عن قواعده .

الكورس على المسرح الخالى من الممثلين ليصفوا مؤامرة ثلاثة رجال خونة لها تأثير على المسرحية ، فالنظارة لا يرون المتآمرين ، او يسمعون التآمر ونتيجة لذلك نراهم أقل تطلعا إلى مصير الملك ، فقد رأوا تقديم كرات التنس وسمعوا إعلان الحرب ، ولكنهم عللوا بالمؤامرة بطريقة ثانوية . إن القاص ينبغي دائما - كما سبق أن أشرت - أن يقوم بدور هذا الشخص المجهول ، وما يمكن أن يكون في الدرجة الأولى من الأهمية على المسرح ، بصير في الدرجة الثانية في القصة . فالنظارة يشاهدون ، ولكن القارئ يحكى له ، ولا يحكى له إلا الحديث الثابت . فالمسرحية تكون في الزمن الحالى ، ولكن القصة في الزمن الماضى المستعاد في الزمن الحالى . والقاص مثل «الكورس» يروى حدثا قد انتهى وثبت على صورته النهائية إلى الأبد ، ولكنه ينبغي أن يقنعا بأن شيئا نعرف أن نتيجته استقرت لا يزال مستمرا ونحن نرقبه وكأن نتيجته لا تزال رهن الغيب ، وعليه أن يتناول التفكير الغرامى بمولى بلوم في هذا الصباح عند الافتراق بطريقة دقيقة ، شأنه في ذلك شأن المؤرخ الذى يترجم نقشا كتبه القيصر أوكتافيوس على واجهة في روما .

إن التخيل يتصل بالزمن الحالى ، وقد بدأنا ندرك كيف ينشأ عندما ألقينا نظرة على الطرق الروائية المختلفة في المسرح والسينما والإذاعة . أما الطرق الروائية في القصة فقد حددت باصطلاح يتضمنه الوسط نفسه ، بادعاء أن القاص لا يستطيع أن يفعل شيئا إزاء ما هو حادث . وهذا الادعاء قد يكون ساذجا أو مدبرا بمهارة ، وقد يكون أحيانا رقيقا إلى درجة الشفافية ، ولكنه جزء من طرق رواية القصة .

وكما تطورت القصة وجدناها تتجه في ثبات نحو الحكم النقدى المطلق . والذى يضابق القارئ حينما يواجه مثل هذه التدخلات من المؤلف - كما سبق أن ذكرت - حقيقة أن هذه التدخلات تحول الانتباه إلى وظيفة

القاص الذى يبذل عادة أقصى ما يمكنه لإخفاها . وهناك مناجاة لنا كرى عن الحرب تظهره بشخصه على المسرح فى رداء وقناع شأن « الكورس » ، ولهذا فهو يذكر القارىء بطريقة قاطعة بأنه كان مستترا طوال هذه المدة . وأن دوين ، وأميلييا ، ويكي شارب^(١) لم يكونوا أحياء بأنفسهم ، وإنما كانوا مجرد دى يحركها بحبال .

وكما بعدنا عن روحانية الأطفال وجدنا هذا المذكر يصبح شيئا فشيئا مدمرا للتخيل فى القصة . فأنت تستطيع أن تروى قصة بنفسك لطفل ، وسوف يستخف بك تماما ، مؤمنا بأن الحوادث نفسها تبلغ درجة من الحياة حتى يصير عنده كل ساق فول سلما معدا للصعود إلى السماء .

والمؤثرات الأدبية للقصة هى بالضبط على هذا المستوى ، تلك المؤثرات التى تسمى قصة . وهى بصفة أساسية ساذجة مثل القصة الخرافية ، ولكن يجب أن نذكر أنها مؤثرات باقية ، وأنها هى جذور القصة . وإذا كانت لدى القاص حكاية جيدة — إذا كانت الأحداث طبيعية وحية أو قوية ، أو مثيرة ، وقادرة على مساندة خياله — فإنه لن يحتاج إلا إلى شيء قليل ، وبخاصة بعض المهارة الفنية ، بالإضافة إلى تلك الحكاية . ولو أن الرواية جيدة إلى حد ما ، فإن القارىء سوف يظهر تسامحا بالنسبة لما فيها من أشياء منافية للمنطق ، أو متناقضة أو متباينة ، بل إنه سوف يتسامح حتى فى كونها غامضة ، وهذا يناقض كل ما يراه الباحث فى التشكيك .

ولنتذكر هنا ما سوف نفصله فيما بعد ، وهو أن واحداً من أنواع القصة يحاول أن ينبت الورق من الجذور مباشرة . فهو يحاول أن يجعل الأحداث تتضمن — أو على الأقل توحى — بكل أبعاد التفكير والانفعال التى تمنح مدلولها للقارىء . وقد ظل هذا النوع من القصة مدى جيلين

(١) شخصيات رواية فانيتي فير ، فالأول دوين كاتين رقى لى كولونيل ، وأميلييا سارلى شخصية رئيسية فى القصة . أما ويكي شارب فهى جلة القصة «م» .

يؤثر تأثيراً قوياً فيما عداه من الأنواع . وحينما يكون متقناً يثير أقصى درجات التوتر بين المضمون والشكل .

وحالما تطالب القصة بأن تكون منطقية فأنت تطالب فى الوقت ذاته بأن تتصل أحداثها بعضها ببعض، وبذلك تفقد سذاجة الطفل المستمع، وتكون قد حددت الدائرة التى يحول فيها التخيل، ووضعت شروطاً سوف يصطدم بها القاص، كما أنك وصلت إلى حالة ذهنية تشعز من حديث ناكرى عن نفسه فى قصته .

... وإنى أكرر القول بأن هذه القيود والرغبات لا ينبغى النظر إليها على أنها إدراكات واعية للقارىء . فمثل هذا الاعتراض الذى يحسه أمر طبيعى يتمشى مع ما سمعته تسامح القارىء . فهو يضيق قليلاً بإحدى الفقرات فيقرأها فى سرعة — أو يثب فوقها — مما يمكن معه القول بأنه يتقدم نحو القصة التى سوف تمضى إلى غايتها . ولكن تحمله قد يهدف بسبب مجموعة أشياء صغيرة، أو بسبب خطأ واحد عنيف .

ومن أجل ذلك نجد أن الخطوة الأولى هى إدخال « الكورس » فى المسرحية وابتكار الوسائل للإبقاء عليه فيها . عند ذلك يصير الحدث — الذى كان يبدو قديماً — حياً، بشرط ألا يرتبط بحرك الدمى، بل بشخص له دور فى المسرحية، أو له فيها أساس فعال . « عندئذ، أقسم أردى إن عدوه قد أساء إلى ابنة الملك، بينما حلف آميس أنه قد كذب » . هذا ما يقوله الكورس للتعبير عن حدث بصورة بدائية سخيفة . ولو أن القاص ضمن آميس فى السياق الذى يتمشى معه، أو أنه يقص الحكاية مستعيناً بآميس من خلال الحدث نفسه، عندئذ يكون إدراك القارىء له من خلال القصة لا من خارجها، فآميس يمثل فى الحدث . وكذلك ابنة الملك لها دور عاطفى فيه، وعلى الرغم من أنها مشاهدة للحدث إلا أنها فى داخل القصة . وهناك طرق

مختلفة لتوجيه القارى "لإدراك الحدث من خلالها ؛ وتأثير هذه الطرق سوف يكون مختلفاً ، ولهذا يختار القاص من بينها الطريقة التى تحدث التأثير الذى يطلبه . ولكن الخيال — باستخدام أية طريقة منها — سوف يكون أقوى من حديث الكورس الذى لا رابط له ، وعندئذ تكون وجهة نظر القصة ماثلة فيها .

ووجهة النظر، جملة من كتاب تعليمى . ونحن مضطرون إلى استخدام مثل هذه الاصطلاحات للدلالة على أنماط ، ولكن ليس لها قيمة فى ذاتها . وأعتقد حقيقة أن عبارة وسائل الإدراك ربما تكون أكثر دقة هنا ، لأن المبدأ هو أن القارى يدرك الرواية : أحداثها ومعانيها من خلال الرواية ذاتها . والمطلوب الوسيلة لإيجاده فى داخل الرواية ، وهذه الوسيلة تفيد أيضاً باعتبارها نقطة ثابتة يمكنه عن طريقها فيما بعد أن يدرك كل ما يدور . والوسيلة فى العادة تكون شخصية يكتب عنها قرارات مهمة ، أو أنه يستطيع أن يتحدث عن نفسه من خلالها فى ثقة .

لقد نسبت إلى القاص الأول حيلة أولية وضرورية وهى الراوى الذى يتحدث عن نفسه ولكن عن طريق شخصية القصة . فإنه « أنا » الذى يربطها بالقوة الناشئة عن الاشتراك فيها . وهذه طريقة قصصية طبيعية ، كما أنها درامية . « لقد حلف آميس بأنه قد كذب » . هذه العبارة ليست شخصية ولكنها تقرير فى صورة حديث غير مباشر ، وواضح أنه مبتذل . ولو أنك غيرته إلى « وجسد المسيح أنك تكذب » عندئذ تكون قد اصطنعت له أسلوباً درامياً ، وجعلته حديثاً مباشراً بحيث يبدو جديداً . وسوف يتضح لنا بعد قليل أنه على الرغم من كون هذا الحديث مباشراً ، إلا أنه لم يزل بعيداً عن كونه التقديم المباشر للحديث ، ولكنه أشد قرباً إليه من ذلك التقرير الذى حل محله ، وأكثر منه حيوية .

واستخدام شخصية باعتبارها «أنا» القصصية طريقة شائعة في الروايات ذات الحدث العنيف المنعجل أو المستهجن إلى حد ما ، فكثيراً ما استخدم في الروايات البوليسية مثلاً ، سواء أكانت «الآنا» هي الشخصية الرئيسية كشخصية فيليب مارلو في قصة «ريمووند تشاندلر» أم كانت شخصية ضئيلة الأهمية وظيفتها الفنية تبليغ وجوه نشاط الشخصية الرئيسية كشخصية «الدكتور واطسون (١)» أو «آرشي جودوين (٢)» لركس ستاوت (سيدرك القاري. على الفور أن الآثار المترتبة على كل طريقة غير متاحة للأخرى .

فأرلولا يمكن أن يمدح نفسه كما يمدح آرشي «نيروولف» (٣) مثلاً ، وسوف يحصل القاري. على كل المعلومات التي يعرفها مارلو ، ولكن «نيروولف» قد تكون لديه معلومات ليست لدى آرشي . وعلى هذا فن الطبيعي أن نحجب عن القاري .) إنها أكثر الطرق شيوعاً في القصص الخيالية أو الحارقة ، والقاري. مهياً لقبول حدث غير محتمل الوقوع لو أن شخصاً تصادف وجوده هناك في الوقت ذاته ؛ وأكد له وقوعه (أو أنه يقع) .

وتكون هذه الطريقة مفيدة حين تتطلب قيم القصة من القاري. أن تكون بمنأى عن القوى التي تزاوّل نشاطها فيها وراء المشهد الوقعي . وهناك استحسان نفسي في عدم معرفته الكثير وعدم فهمه أبعد ما يريد القاص .

يضاف إلى ذلك أن هذه الطريقة تمكن القاصر من نقل أي معلومات إلى القاري. ، أو كتابة أي تعليقات بخنارها ، لأن ما يحتاج إليه هو تكوين المعلومات ، أو شرح ما يقوله الراوي في بعض الظروف ، ونظراً لأن الراوي شخص تأملي ، محلل ، مدقق ، فإن هذه الطريقة تسمح بوجود أي نوع من التأمل وتجعله مشروعاً عن طريق استخدام في الانفعالات المنتزعة من القصة .

(١) الشخصية الرئيسية في سلسلة قصص سيركوتان دويل من شارلوك هولمز «م» .

(٢) المساعد الرئيسي لفيروولف في قصة «الاعتراف الثاني» لركس ستاوت «وقد

أصدرها عام ١٩٥٠ م» .

(٣) محقق خاص في قصة «الاعتراف الثاني» «م» .

وهناك مبدأ شائع في قصص «سومرست موم»، وهو أننا لا نستطيع أن نعرف الشخصيات أو الدوافع الحقيقية للآخرين، بل يمكننا فقط أن نفكر فيها، وهذا مبدأ صحيح تماماً، لأن «الأناء» دائماً ما تكون راوية يفكر في دوافع الشخصيات الأخرى. ومن أهم آثار القصة أن هذا التفكير من جانب إحدى الشخصيات يكون مقبولا، وكأنه اليقين الموجود لدى القاص نفسه، وإن كان ذلك يجعله على خلاف مع راويه. و«الأناء» المعقد المزدوج لراوى كوزناد (بالإضافة إلى شخصية مارلو التي سبقت الإشارة إليها) يخلق أثير الشك فيما يعتبر وحده السير النفسى التجريبي الذي يمكن أن يعيش جوهره. وفي قصة جيمس (دورة اللولب) نجد «الأناء» المجهول الذي يقدم القصة يحدث تأثيراً مقارناً، فبالإضافة إلى الدرامية الماهرة للتمهيدات المفسرة التي لولاه لكانت فائزة، نراه يقود القارىء بفكرة توجيهية تجعل الإبهام المرغوب فيه أمراً محتوياً حالماً تبدأ المرية — وهى «أناء» ثانية — تحكى قصتها. وقد استخدم «جيمس» راوية شخصيات في كثير من قصصه القصيرة ورواياته، وقد أتاحت له هذه الطريقة تنوعاً في الإحساس إلى أقصى حد، والتخفيف إلى حد بعيد من حالات الشك واليقين. فالأناء في كتابته يمكن أن تكون مشغولة من قبل بطريقة بحيرة — ولكن بصورة طبيعية — بدوافع الشخصيات الأخرى وتلك الحيرة قد تصبح في بعض الأحيان المادة الرئيسية في القصة. ولا توجد طريقة قصصية أخرى يمكن أن تبقى الحيرة طويلاً دون عامل مساعد. فالأناء وحدها التي تعتبر الحيرة جوهر التجربة يمكن أن تجعلها جوهر اهتمام القارىء.

و«الأناء» الأكثر تعقيداً من غيرها في أى قصة والمتعددة الجوانب هى الراوى المجهول في «بحث عن الزمن الضائع» (١) وقد حققت هذه

(١) هذا ما يقرر دائماً في المراجع، ولكنه في الحقيقة قد سمى مرتين على الأقل، =

الطريقة على يد « بروس » ، نتائج كانت جديدة على القصة ، وهى من نوع لم يتحقق من قبل فى أى شكل أدبى . ولا تقتضينا غايتنا أن نقوم بتفسيرها . ولكن هناك ملاحظتين سديدتين : الأولى أن التحليل الذاتى للراوى الذى هو بمثابة الأثير الذى يعيش فيه العمل الكبير ، ليس يمكننا مع أى تكنيك آخر . وذلك لأن قيمته البالغة الذروة هى إدراكه لتحليله الذاتى مع تقديره له فى الوقت ذاته . وكذلك تستبعد « الأنا » من فقرات قصيرة أو طويلة ، مع استخدام طرق أخرى مختلفة للحكاية . ونحن مطالبون بآفراض أن « الأنا » قد عرف بنفسه مع سوان أو أى شخص سواه . ينقل القصة التى يعيد تأليفها بانفعاله بما حدث . ولكن ما إن يصبح هذا الاتفاق واضحاً عن طريق الافتراض حتى نجد « بروس » . ينفى « الأنا » عن الأنظار .

والحقيقة أن هناك آثاراً لا يمكن أن يحققها « الأنا » ، وغايات للقصص لا يستطيع أن يخدمها ، وإذا كان القارىء ينفى أن يكون منكاداً من

ولو بصورة غير مباشرة فى الفصل الأول ، « الأسير » حالما استطاعت (أوبرين) أن تتحدث فالت « يا » -- أو « يا عزيزى » متبوعاً باسمى الأول . ولو أننا سمينا القلم نفس الاسم كؤلف هذا الكتاب فيمكن أن يكون « يا مارسيل أو يا عزيزى مارسيل » ونقول أوبرين « بعد ١١٦ صفحة على ذلك » الأفكار التى تحملها فى رأسك ياها من مارسيل !! ياها من مارسيل !!! ونلاحظ هنا أنه فى خطاب مكتوب يتنا كان « طريق سوان » لا يزال مخطوطاً ولم يظهر له ناشر ، تحدث بروس عن الشخصية التى تسمى « أوبرين » (وليس هو « أنا ») .

وأعتقد أن بروس لم يراجع « الأسير » مراجعة نهائية ، ومن المعلوم أن نفترض أنه لو فعل ذلك لعدل فى هاتين الفقرتين حتى يجد طريقة مرضية يتناضى فيها عن ذكر « أنا » وكان من المرجح أيضاً أن يزيل المرجح فى الفصل الثانى حيث تمام حلة عند آل فردورين ، وهو واحد من المتاحدين النقيضين فى طول الأحداث حيث دار صراع بينهم وبين كارلوس ، وكان القلم « أنا » حاضراً مظلماً . وبعد ذلك ترك السيد فردورين وزوجته وحدهما وتحدث من كارلوس وغيره ممن كانوا فى الحقة . وربما لم يلحظ أحد من القراء التناقض ، وذلك لأن الطريقة حتى الآن كانت ماضية فى سبيلها حتى تبدو متضمنة كل شيء . ولكن من الآن (ما دست مدركا) نجد بروس قد أصبح شديد الإحساس بهذه الحقيقة -- وهى عدم وجود أحد ليسم هذا الحوار ويكتبه ، ولهذا اضطر أن يصرح أن « أنا » قد سمع بهاميد نفسى بضع سنوات .

الدوافع والأفكار ، أو بصفة عامة من التجربة الخاصة لأية شخصية. بالإضافة إلى الراوى ، فإن «أنا» لن تفعل ذلك . إنه لم يكن موجودا بصفة مستمرة عندما كان «سوان» يفكر فى خلوة ، أو عندما كان فى الفراش «مع أوديس» ومهما يكن تفكيره صائبا فى مثل هذه المناسبات فإنه سوف يعوق عندما تتطلب منا غاية العقل أن نعرف الأمر على وجهه الصحيح .

كما لا يمكن استخدامه عندما يضطر القاص إلى تناول محتويات عقول كثيرة . فن الطبيعى بالنسبة لآى شخص أن يخبرك فى فكر وبماذا يحس ، ولهذا يقبل القارئ ما تعتبر به الشخصية عن أفكارها ومشاعرها . ولكن حينما يخبرك شخص بما يفكر فيه آخر وما يشعر به ، فإنه يكون فى هذه الحالة مثلك يخمن باستخدام حديث مؤول ، وتعبير وسلوك فى ضوء ما يعرفه .

ونتيجة ذلك أن «الانا» الذى يأخذ على عاتقه أن يخبر القارئ بما يدور فى عقل شخصية أخرى ينبغى أن يكون حساسا ومتجاوبا بصورة غير طبيعية مخاطر بالشك الذى قد يحطم التخيل . وقد يكون فى داخل التخيل ما دام يمثله على أنه افتراض أو تخمين ، وأحيانا يكون القارئ مائلا إلى تناسى أنه لا يزيد على ذلك شيئا ، ولكن حين يمثله على أنه حقيقة ، عندئذ يكون خارج التخيل ويزول تأثيره . والشكبة غير المصطلح عليها ، والتي نحوم دائما على هامش عقل القارئ تلح مندفة ومعارضة ، ولهذا يضطر القاص إلى استخدام بعض وسائل الإدراك الحسى ، بعض ما يعوض عن الكورس فضلا عن «الانا» .

بيد أننا ينبغى أن نواجه حقيقة قاسية ؛ وهى أن الراوى الشخصى «الانا» ينبغى أن يكون دائما — ولو بطريقة خفية — شبيها بالكورس أو مفسرا . إنه يوجد داخل منطق القصة واعتقادها ، لأنه مرتبط بالأحداث فيها ، ويتأثر بانفعالاتها ، وما دام هذا حقا فهناك قطاعات كثيرة من القصة

لا تتأثر أدنى تأثر بكونه عميلاً من الدرجة الثانية - من ناحية عرض القصة .

ولكن هناك قطاعات أخرى ومناطق يتطلب فيها التخيل عدم وجود مثل هذه الحالة ، بل يتطلب حقاً ظاهراً فى كل وسائل الوصف والتفسير والاختصار التى تعيد الحدث للقارىء . ويحدث معظمها تسليماً مباشراً للفكر والمخاطفة ، وهذه قدرة فريدة للقصة ، كما سبق أن بينت . ولا يوجد شكل أدبى آخر يعرض سلوك الشخصيات المتخيلة فى عبارات سيكولوجية ودرامية فى آن واحد . وعند النقطة التى تغفل فيها وسيلة المتحدث القصصى وتحتاج القصة إلى التخصيص بمن ينوب عنها بالتفسير ، نصل إلى أكثر اصطلاحات القصة تعقيداً . إنه الاصطلاح الذى لا يزال الحائظ الرابع من الحجرة لحسب - كما جرى بذلك اصطلاح المسرح - بل يزال أيضاً جزءاً من جمجمة الإنسان يفتح للقارىء الاعتقاد بأنه يدرك كل ما يدور فى الخفاء .

عندما تقص على صديق حادثاً مسلياً وقع فى أثناء عطلتك بطريقة فنية ، أو قصة تدور حول البائع الجائل وابنة الفلاح ، فإن طريقتك الفطرية هى مما لا يستطيع القاص فى العادة أن يتجنبها . إنك تحكى ما فعلته محاولاً أن تبين رأى زوجتك فيه ، داعياً إياها لتصف ماذا كان يفعل مدير قسم البضائع قبل أن تصل إلى الزكن وتتركه ليقدم الالتباسات الطريفة التى حدثت للمشاهدين . وتقول أنت الشئ نفسه بالنسبة للفلاح وابنته والبائع الجائل ، وسوف تكون حريصاً على توضيح ما يدور فى عقولهم جميعاً ، لأن نكهة القصة إنما تأتى من قولهم شيئاً ، فى حين أنهم يفكرون فى شئ آخر . إنك أنت الراوى ، ومن حقك أن تأخذ أى وضع فى المجال الذى يريحك ، أو تشغل أوضاعاً على التوالي ، أو حتى فى وقت واحد ، ولتدخل وتخرج من عقول جميع شخصياتك كما تمليه عليك المناسبة .

وهذه الطريقة مناسبة لقصة تقرأ وقت العشاء ، ولكنها تستصعب إذا استخدمت في القصة الخيالية . فالعالم الخيالي للقصة على خلاف دائماً مع عالم المنطق بالنسبة لتجربة القارئ ، ولكنه لا يتحدى قط بديهياته . فلا يمكن لإنسان أن يوجد في أكثر من مكان واحد في وقت واحد ، أو يعلم ما يدور في مكان بعيد إلا عن طريق وسائل الاتصالات الطبيعية . وانتقال القاص المفاجيء في المشهد من « رالى » بفرجينيا إلى « إلزابث » بإنجلترا ، أو من « جون » في هذه الحجرة إلى « ماري » في الحجرة الأخرى ، ليس معقولاً ، شأنه في ذلك شأن بساط الريح . والقارئ على استعداد لطى هذه المسافات من مشهد لآخر ، ولكنه غير مستعد لتقبل تراكب مكان فوق الآخر في المشهد نفسه ، حتى ولو كان يفرق بينهما بضع بوصات لحشب . وهو لا يستطيع أن ينظر إلى « جون » و « ماري » معاً في وقت واحد ، إذ يمنع ذلك علم البصريات وعلم النفس معاً .

وعندما يطلب إليه أن يفعل ذلك ، تصبح خيوط الدمى واضحة والخيال معطلاً ، ويصبح القاص مرة أخرى فوق المسرح ، وإن كان ذلك بطريقة خفية (١) .

وتحمل القارئ بقم منطقة من الفتور وعدم الاكتراث يهمل معها هذا المبدأ . وهذه المنطقة يتضاد شأنها باطراد كلما تحولت القصة من الحركة العضلية إلى التفكير والانفعال . ولا يمكن لأحد أن يدرك بطريق مباشر أية أفكار وانفعالات إلا إذا كانت أفكاره وانفعالاته . فالمرء

(١) أنى أتجنب الاصطلاحات الفنية بقدر الإمكان ، ولكن حان الوقت لتقرير مسألتين : الأولى أنى أستخدم كلمة مشهد ، وأعنى بها مباشرة القصة الدرامية — بما فيها من حدث وحوار وانفعال مباشر .. الخ . مقابل الحديث غير المباشر ، الموجز ، وأنواع أخرى ذات جوهر استائيسكي (جامد) سوف أسفها بد قليل . وأستخدم عبارة « أحد المشاهد » كما أستخدم في تطبيقات المسرح بالنسبة للدراما المتجددة ، لتنفق مرة من حديث درامى مباشر ، لا تحصل بوضع أو بعدد الشخصيات التى يراها القارئ . تنبيه ، فالمشهد ينتهى ويبدأ غيره عندما تخرج الشخصية وتدخل شخصية جديدة . أو يتغير الوضع من مكان لآخر .

يستطيع أن يعرف ما يدور بعقله ، ولكن يمكنه أن يصل إلى عقول الآخرين عن طريق التصور بتفسير أقوالهم وأفعالهم . وعندما يصادف القارئ مجموعة من الشخصيات في قصته ، ينبغي أن يحمل إدراكه للمجموعة متطابقا مع إدراكه لأي عضو فيها . ولا بد أن القاص سوف يجهد إيمانه بقسوة بمطالبته إياه أن يرى المجموعة أولا ، كما يفعل عضومنها ، ثم كما يفعل عضو آخر ، بعد لحظة لحسب .

ومن بين أدنى المشاهد المؤثرة في القصة تلك المشاهد التي تتغير فيها وسائل الإدراك — وهي مجرى التفكير والأفعال — حينما يتغير المتكلمون في الحوار ، والقاص الذي يخبرك بما قالته « ماري » وفي أي شيء فكرت عندما قالت ذلك ، وفي أي شيء فكر « جون » ، عندما سمعها ، وبماذا أجاب عليها — إنما يستخدم حيلة مضمونة ليخيب هدفه .

وإذ تستيقظ على الفور شكية القارئ التي تعيش على هامش عقله . وهو يعلم بأنه إذا كان مكان « ماري » ، وقال ما تقول هنا فسوف يفكر مثلها ، وسوف يسمع بالتأكيد ما أجاب به « جون » . ولكن مادام « ماري » فلن يعرف فيم كان يفكر « جون » ، وعندما يخبر بذلك مباشرة — بدلا من أن يوجه لاستنتاجه — يبدى اعتراضه ، فهو لا يستطيع أن يكون داخل عقليين في وقت واحد ، كما أنه لا يستطيع أن ينتقل من واحد للآخر حينما يكون الاثنان ماثلين معا .

« لقد رأى « جيمي » في طريقة تسمية (إد) لمهنته به « وظيفة مرغبة في التعبير عن تواضعه بالنسبة لشيء كان (إد) جد فخور به في الحفاء . وهذا الرأى — كما أحسه (جيمي) — قد استفزه . وأدرك أن (إد) كان في ضيق بسبب الاستخدام الساخر لعبارة « الأرواح المنقذة » ، وفهم أن لها نفعا عميقا ومعنى ثميناً في عقل (إد) ، وأن جزءاً من المجموعة المعقدة الواضح هو الذي أبعده عن (إد) .

« الأرواح ، المنقذة » كررها في حقد ، ويتصنع التواضع .

لقد أصاب كبد الحقيقة . فن بين الأشياء الكثيرة التي أزعجت (إد) أن الرغبة في التواضع كانت منسلطة [وسائل الإدراك الحسي . قد زالت عن جيمي ، وهذا تقرير من المؤلف ، مع أنها قد تخطر ضمنا ، كما يحدث في عقل إد] . وقال في تودة : « لقد تعودنا أن نكد في طلب التواضع ، في حين كان ينصت إلى نبرات صوته الذي حاول أن يكسوه بالبراءة والتواضع — وكان مدركا أنه يحاول — لأن البراءة والتواضع لم يكونا أصيلين ، مما جعله خجلا . [نحن الآن في داخل « إد »] .

« إنك تتحدث عنها وكأنها شيء . يمكنك الحصول عليه كذهابك إلى متجر لتشتري لنفسك منه حلة جديدة » .

لقد أصاب كبد الحقيقة مرة أخرى ، وهذا بالضبط ما جعل « إد » شاكاً . فبفض النظر عن كون هذه الصفة مكتسبة ، ألا يعتبر جديراً قط بأن يكون مباركا؟ .

هذا ما يجعلك راغباً في أن تصير قسيساً ، لتشرع بالامتنياز ، أنت تظن أنك ممتاز . وهذا أيضاً — وهز (جيمي) رأسه في حقد ناحية ماك — يظن أنه ممتاز [لقد عدنا الآن مع جيمي] .

وصاح ماك في دهشة : « أنا ممتاز ! » وكان فمه مفتوحاً ، وتوقفت الملعقة المليئة بالأيس كريم في الطريق إليه ، وتوقف . فالفكرة لم تقتحم رأسه الشريف [كان هذا التعاقب بسبب ماك ، وهو العقل الثالث الذي اقتحمناه بتقرير من المؤلف] .

والفت فجأة مخاطباً « إد » قائلاً : « لا قائدة من التحدث إليه ، لقد رفض أن يقرض شخصاً . ولو أجاد شخص في عمله لقال إن العمل سهل ، ولو أراد شخص أن يعيش في سلام سماه جيانا . وقال إنه يهرب من مواجهة الحياة . — أماه (موم) أريد قدحا آخر من القهوة » .

« فصاحت أمه : « بالطبع ياماك ، وكانت سعيدة بهذه المقاطعة] هذه « موم » الوسيلة الرابعة للإدراك الحسى للقارىء » [.

إنها لم تجسر أن توقف المناقشة ما دام « إد » مشتركاً فيها ، وكانت جالسة وهي في أشد الضيق . تلقى بنظرات مغيظة إلى زوجها محاولة أن تنصحه ، ولكن « جو » المسكين لم يستطع قط أن يتغلب على مصادفة صيرورته أبا للقسيس في المستقبل [هذا عقل خامس استنتاجاً] .

والآن لكي يجيب عن نظراتها القلقة أولاً إيماء معناها (فلنكن وحدنا بعض الوقت) ثم بدأ في تناول الحلوى (١)

إن مبدأ الاستحسان النفسى سوف يعمل ضد هذه الفقرة ، بل ربما يشاركه في ذلك الصدق البصرى . فالطريقة الروائية التى تستخدم دائماً أكثر من غيرها للوفاء بحاجات القصاص إنما هى التثنية (٢) فى إحدى الشخصيات من وجهة النظر التى يلحظها القارىء فى المشهد .

ويتضح المشهد عندما تمارس هذه الشخصية تجربتها فيه ، وإدراكها له إنما يوصل للخطوة الأولى لإدراك القارىء . إن لم يوصله لخطوات أخرى . (إن المبدأ يترك للقاص حرية استدعاء شخصية أخرى لتأدية المهمة نفسها عندما يبدأ مشهد جديد ، لو أنه أراد ذلك ، أو أن يستمر فى استخدام الشخصية الأولى) والشخصية التى ستختار هذه السكيفة تعتبر المحور الذى بواسطته ينقل المشهد بكل ما يتضمنه ويعنيه إلى القارىء ، فهى وسيلة الإدراك ، وعينا القارىء . وأذناه ، ونقطة ارتكاز حكمه ، إن لم تكن أذنه الرافعة أيضاً ، كما يحدث فى بعض الأحيان . وصلة هذه الشخصية بأحداث

(١) هذه الفقرات من (قصة السيدة ميرفى) بقلم ناثان أندرسون سكوت .

(٢) القصة صدرت عام ١٩٤٧ والمؤلفة من أصل روسى (١٩٠٦ - ؟)

وقد صدرت أول قصة لها عام ١٩٣٥ باسمها الحقيقى « ناثان سوكولوف » لتصور الصراع بين الشيوعيين وأعدائهم فى روسيا « م » .

(٢) اصطلاح معروف فى علم النفس « م » .

المشهد ، أو بانفعالاته الرئيسية ، ربما تماثل العلاقة بين مراقب شديد الملاحظة والجهاز المركزى ، وإن كانت هذه الشخصية تنوب عن القاص مثل المفسر أو الشارح ، كما أنها وسيلة القارىء للاندماج فى القصة .

وهذه الشخصية فى أبسط صورة تعتبر مجرد ناقل يحتاج إلى بعض الذاتية أكثر مما يحتاج إلى تقرير مقبول . ومع ذلك نحد أن كل المادة فى المشهد المباشر ، سواء أكانت حركة عضلية ظاهرة أم انفعالات خفية دقيقة ، ينبغي أن تنقل وترجم عن طريق ما يفعله ويشعر به ويعرفه ويلاحظه ويدركه . وعلى هذا نجد أنه كلما كانت احتياجات المشهد كبيرة فإن حاجته إلى مزيد من الذاتية تكون أكبر ، كما أن صلة القارىء به سوف تكون أكثر تمقيداً . ومن أسباب ثراء القصة اعتمادها على حقيقة أن القاص ، مستقل استقلالاً ذاتياً لكونه شخصية . ولا تمنينا فى ذلك الحوادث والشخصيات الأخرى ، فله مواقف ذاتية تجاههم ، ولهذا تضيف شخصيته إلى المشهد بعداً جديداً . إن هناك الحدث نفسه والشخصية الأخرى كما تبدو على حقيقتها (أو كما يجعل منها القارىء فى النهاية كائناته وجود) . وكذلك يوجد الحدث والشخصية أو الشخصيات الأخرى ، كما يدرك الشخص الذى يرى القارىء عن طريقه هذه الأشياء ، مصبوغة بمواقفه أو تحامله ، وتوجد كذلك غابة فهمه لهذا المشهد وللحياة بوجه عام ، ونقائص ذكائه وانفعال مشاعره ، والانحرافات والعيوب الموجودة فى طبيعته .

وهكذا نراه يهيئ الانحراف والتغير ، مما يمكن القاص من التحكم فى التأثير فى القارىء ، مادام القارىء يستغل إدراكه بأنها موجودة . وانحرافات أو أخطاؤه الظاهرة تهيم تحملاً آخر يساعد القارىء على أن يسلك سبيلاً قوياً ، وهكذا يظل القارىء على صلة مزدوجة على الأقل بالشخصية التى يستخدم عينيها وعقلها . وهو من جهة يتعرف على هذه الشخصية مادام يقاسمها إدراكها ، ومن جهة أخرى يستخدمها بطريق غير مباشر

كنقطة توجبه . وثنائية هذه الصلة أو تضاعفها من الخصائص الفريدة للقصة . كما أنها تخلق مستويات جديدة ، الدماي بالإضافة إلى الحقيقة المباشرة التي قد تصل إليها في الوقت ذاته القصة المكتوبة بمهارة .

* * *

إن القاص يرضى بوضع قيود قاسية على حريته بقصر وسائل الإدراك الحسى على شخصية واحدة . فهناك شخصيات كثيرة في قصته وكلها مهمة في الأثر الذى يريد إحداثه . وأبسط النتائج المترتبة على ذلك واضحة التعقيد . فهو مضطر أن يستفيد من الشخصية التي ثبت فيها الإدراك لكي تضى القصة في انطلاق ؛ وسوف يكون فهم القارىء مطابقاً تماماً لما أراده أن يكون ، وسيدو كل شيء طبيعياً متحرراً ، وكأن الشخصية لديها الإحاطة التي عند القاص . ولكنها لا تجرؤ على استخدامها بطريقة ظاهرة . وهذا يجعل المهارة تتحایل على وضع الشخصية في المكان المناسب ، في الوقت المناسب ، والسبب المناسب . وأهم من ذلك أنها تحاول أن تجعل الشخصية ترى ، وتشعر ، وتفهم ، وتفكر ، وتنحير ، وتخمن ، وتخطئ ، وتخدع ، وتصيب . وذلك بطريقة قوية تماماً وبقدر صحيح غاية الصحة ، كل ذلك يفعل بالشخصية مع أنها رهينة مشبته القاص ، وواجهه أن يتحكم في كل مادة في المشهد ، ولكن تحكمه ينبغى أن يكون بمقاييس الشخصية . فلو سمح لـ جون أن يرى شيئاً لم يره هو ولكن رآه غيره فإن التخييل يكون مشوهاً ، ولو سمح له بأن يحس انفعالا لم يشعر به ، دمر التخييل .

إن « جون » إنسان غير معصوم بحدوده الذاتية الخاصة . ولكنه يتصرف بدلا من القاص العليم الذى لا يخطئ . وفي كل لحظة في أثناء تصرف الكاتب عن طريق « جون » ينبغى أن يفعل الشيء الكثير الذى لا تسمح به طبيعة « جون » . وكلما كانت القصة أكثر تعقيداً وبخاصة إذا

كانت مادتها أكثر ذاتية نجد أن « جون » ، يزداد ميله إلى أن يصبح (نأمل أن يكون ذلك دون ملاحظة القارىء) شخصاً شديد الملاحظة بدرجة مذهلة ومسكرأ ، وحديساً ، وفيلسوفاً .

ويبلغ الأمر غايته عند « هنرى جيمس » ، بإعجاب الشخص الثالث المشاهد وهو أكثر إحساساً بتجربة الآخرين من الشخص الأول الراوى عنده . وهذا المشاهد يهتم اهتماماً كبيراً بانفعالات أصدقائه ، كما أنه متوافق معهم ، حتى إنه يكاد يصير البطلة التي يتحدث عنها . ولا تميزه إلا شخصيته الخاصة الدقيقة ، وهى شخصية تتوقف دائماً عند النقطة التى تهتم فيها بالانغماس مع « إيزابيل » فتجعله يصف إحساسه ، فضلاً عن التعبير عنه لها . وهو يذكّرنا بأننا نراها عن طريقه . وهنرى جيمس قد بلغ الغاية فى ذلك ، ولكن معظم القصص تضل طريقها ، فكثير من العمل التهميدى فى أى قصة إنما يبدو وكأن « جون » يمرض فيه انفعالاته الخاصة ، ولكنه يمرضها بطريقة يعبر فيها حقيقة عن انفعالات « إيزابيل » . إنه ينوب عن المؤلف وهو يفعل ذلك ، لأن المؤام إذا عبر عن « إيزابيل » بنفسه فسوف تتكشف أداة القصة وتركيبها الآلى . ولا شك أن القارىء قد خدع بقوله تفسيراً ، لأنه مباشر كما هو واضح ، وقد عبرت عنه إحدى الشخصيات من داخل القصة .

« وكانت (كيت) فى تلك الأيام فى حالة الصفيح عنها (ميللى) ، فباضة بالسعادة ، بل كانت فى حالة اعتقاد أيضاً بأنها سوف تنفى أطلال ذلك الكرم ، لو استمرت علاقتهما معا . وعند بلوغها هذه النقطة لم يعد لديها شك فى وجود صدع يبدو على السطح ، لا نغنى به عدم وجود أى خلاف بينهما فحسب ، بل عدم وجود أى كدر فى هذا الصفاء السائد بينهما . [فى هذه العبارة الأخيرة يظهر على المسرح محرك العرائس] وعلى أية حال فكلهم سواء ، فلو أن « ميللى » فى أثناء ولية (مسزلودر) قد كشفت عن ذات نفسها للورد مارك الذى استعانت به فى رقة المرأة الشابة فى الجانب الآخر

حين أدركها إحساس بالتعب له دلالة خاصة ، فلا بد أن يكونا قد اتفقا حقيقة في هذه النقطة اتفاقا خاصا على حساب المرأة الشابة .

والشعور الذى يحسّنه ليس متحلا ، بل هو منقسم ، شعور دفين بأن (ميلدرد ثيل) ليست هى الشخص الذى يجب تغيير الأما كن أو حتى تغيير الفرص . أما (كيت) فى الحقيقة فلمها لم تعرف تماما ما قصده بهذا الكتمان . وقد أوشكت أن تبوح به عندما قالت لنفسها إن الشخص عندما يكون فى مثل غنى (ميل) لا يحتمل — وقد كانت وحيدة — أن يكرهها لذلك أبداً . وقد أحست الفتاة الوسيمة أنها تلك السعادة ومظاهر عدم النضج معاً . ولم يكن يخفى عليها أنها يجب أن تمتاز — دون وجود عامل خاص لمساعدتها — اختباراً فى التزام الهدوء ، لا أن تستأثر من صاحبة الملايين — التى مهما يكن شأنها — ليست إلا فتاة مثلاً ، مجرد أثنى غامضة فتاك . . . هذه الفقرة مأخوذة من قصة « جناحا البومة » (١) وبقرأة هذا الجزء من النص يجد القارئ نفسه غير قادر على معرفة أى شخصية تعبر عن الأخرى .

وعلى أية حال فن المحتمل أن التسجيل الدقيق لأقوال (كيت) يجعل القارئ يفترض أنه سوف يرى الأمور من خلال عينيها ، ولكن من المحقق أن (ميل) هى التى كانت تعبر عن القاص .

وصلة القاص بهذه الشخصية الأولى يجب أن تسجل . فكلما رأينا أن صحة « أنا فعلت ، و « أنا فكرت ، و « أنا شعرت ، فى قصة مخاطرات بسيطة تأتى من وجودها فى سياق القصة ، وكذلك « هو فعل ، و « هو فكر ، و « هو شعر ، فى أى قصة تعتبر شرحاً مكشوفاً ، ولكن هذه التعابير تأتى فى داخل القصة لأن الشارح يبتعد عن إحاطة القاص بكل شئ ، كما أن القارئ يقبل حصر حدود الإدراك فى شخصية واحدة . ومن الواضح وجود درجات

(١) قصة لهنرى جيمس صدرت عام ١٩٠٢ وكانت أساساً لأوبرا بهذا الاسم «م» .

لاندماج القاص في الشخصية ، فهو لا يتعمقها كثيراً عندما يكتب عنها
تقريراً عن طريق (جون) : ماذا فعل (جون) وماذا قال ، وفيه فكر ،
ثم يناقش هذه المعلومات موضوعياً . ويتعمق القاص أكثر عندما يتحدث
ما قاله (جون) وما فعله في علاقته مع تحليل (جون) ثم يوضع في صيغ
ذاتية . ويتجمع كل شيء لدى القاص . ولكنه لا يكون ظاهراً حين يتبين
أن (جون) نفسه ليس محور المشهد ، ولكنها (إزاييل) عن طريق (جون)
هي المحور ، وفي هذه النقطة يلتقي التقديم بالتحليل .

وهذه الدرجات - وهناك أكثر من الثلاث التي ميزت بينها - تتحرك
في اتجاه عام : اتجاه نحو تقديم (جون) أو حتى (إزاييل) بواسطة -
بطريقة مباشرة ، بالفاظ من صنعه وحده ، واتجاه نحو التعبير المباشر عن
التفكير والانفعال . والتخيل الذي يبحث عنه هو التخيل الذي يعزى إليه
مباشرة السلوك والتفكير والانفعال ، إن لم يكن في اللحظة نفسها التي
تحدث فيها هذه الأشياء كما نرى في المسرح - فعلى الأقل دون أن يمر في أي
وسط ، أو مجرى أو إدراك آخر .

وهذا التخيل لا يمكن أن يكون تاماً ، وإنما ينبغي وجود شارح ،
ولكن تمامه يقترب عندما يبدو القاص وكأنه قد نغى عن مكانه وكان
شيئاً لا يحكى . وكذلك عندما يعيش القاص في داخل شخصيته وليس مستعينا
بها ، فهو بذلك لا يضع وسائل الإدراك في القصة لحسب . بل الإدراك نفسه .
إنه يخلق عملية الإدراك ، لاهل أنها شيء تقريرى أو عامل مساعد ، ولكن
باعتبارها جزءاً من عملية الحدث نفسه .

الفصل العاشر

الديناميكية (الحركية)

إن النظر بدقة في بعض الفقرات القصيرة من قصة (أوليس) سوف يكون مفيداً من الناحية التعليمية ، وأولى هذه الفقرات مقدمة القصة :

« لقد نزل (بك موليجان) السمين في أبهة من أول السلم حاملاً إناءاً ممتلئاً برغوة صابون ، وفوقه مرآة ، وموسى للحلاقة ، وضعا متقاطعين . وكان معلقاً وراءه ثوب فضفاض بلا حزام ، أصفر اللون ، تداعبه نسبات الصبح الرقيقة . ورفع الإناء إلى أعلى وأنشد قائلاً :

— سأدخل إلى مذبح الإله !

وتوقف بعد أن هبط السلالم السوداء الدائرية ونادى بغلظة :

— تعال يا (كنش) ، تعال أيها اليسرعى المرعب .

وتقدم في وقار واعتلى مقعداً مستديراً وأخذ ينظر إلى ماحوله ويبارك في وقار ثلاثة أشياء : « البرج ، والبلدة المحيطة ، والجبال التي دبت فيها البقطة ... ، ويصعد (ستيفن ديدالوس) السلم مع الجملة التالية ، ثم يصبح ابتداء من الجملة التي تليها نقطة المواجهة في المشهد ، ووسيلة الإدراك . وسوف نرى بواسطة ، ومنذ الجملة الثانية على سبيل المثال شعر (بك موليجان) « مجدداً ومصبوغاً مثل البلوط المعتم » . ومن ثم نجد القصة تنقل بواسطة (ستيفن) طوال الحسنيين الصفحة التالية لذلك ، ثم يظهر على المسرح (ليوبولد بلوم) فيحول الإدراك إليه ولكن نلاحظ في الفقرة الافتتاحية أنه على الرغم من ظهور (بك موليجان) على المسرح ، إلا أن أحداً لا يراه . نحن لا نرى المشهد من خلاله ، إنه نفسه يرى المرأة ، وموسى الحلاقة

متقاطعين في الإناء ، وليس الرداء الفضفاض يتأرجح خلفه ، ويلاحظ غلظته عندما يصبح من تحت السلم ، وصرامته عندما يجلس على المقعد المستدير - ولكن لا يسمع لنا في الحقيقة بدخول عقله ، بل نراه من الخارج ، إنه شيء مؤكد : من الناحية الدرامية لأنه قد أظهر في الحركة ، ولكنه جاء مع ذلك بطريقة تفسيرية ؛ إذ أن القاص يخبر القارئ عنه .

وهذا عرض غير مباشر يخلو من محاولة إخفاء مهمة التفسير ، وكان لابد من أن توجد من الناحية النظرية ورطة خفيفة ، أو يحدث حرج عندما يتحول العرض إلى إدراك (ستيفن) ، ولكن لم يحدث شيء من ذلك بالفعل ، ولا يزال القارئ محايداً في انتظار وسائل الإدراك ليكنه البناء عليها ، وإذا حدث التحول بعد صفحة أو صفحتين تاليتين ، فلا بد أن يشعر بخرج ضمني ضئيل . والحقيقة التي ينبغي ملاحظتها هنا أن المشهد بصير أكثر حياة حالما نبدأ في رؤيته عن طريق (ستيفن) . فالمشهد الآن في داخل القصة ، وهو يقدم لنا كما يمارسه (ستيفن) ، وتزداد حيويته بمشاركة فيه . وبالإحساس والتفكير في (بك موليجان) تبعث الحياة في إدراك القارئ لموليجان ، بالإضافة إلى إدراكه لستيفن ، وذلك لأن انعكاس شخصيته من داخل أخرى يحمل الاثنين أكثر حياة .

وعبارة : « وتوقف بعد أن هبط السلام السوداء الدائرية ونادى بنظلة » ، إنما هو تقرير من القاص عن (بك موليجان) ولكن من الخارج . ولننظر الآن في فقرة جاءت بعد صفحتين تاليتين « لقد زجر (موليجان) (ستيفن) لرفضه الصلاة من أجل أمه المحتضرة » (وهذا قدم مادة موضوعية سوف تزايد أهميتها) وقد جاء في العبارة الأولى : « كانت ذراع (ستيفن) مستريحة فوق الصخر المسنن ، وقد أسند راحته فوق حاجبه ، وأخذ يحرق في الطرف الممزق من كم معطفه الأسود اللامع » . وهذا يختلف عن الجملة التي اقتبسناها من قبل ، ولو أنها تقرير عن (ستيفن)

مثل الأخرى التي كانت تقريراً عن (موليجان) ، ولكنها كتبت عن طريق إدراك (ستيفن) الذاتي ، ونمضى الفقرة قائلة :

«الأم ، لم يكن ذلك ألم الحب الذي اعتصر قلبه ، لقد سمعت إليه في هدوء ، في الحلم بعد موتها ، وكان جسدها الغان في كفه الأسمر المسترخى تنفذ منه رائحة المشمع وخشب الورد . وكانت أنفاسها — التي أكتبت عليه — خرساء مستهجنة تنصاعد منها رائحة رماد محترق ، .

إن التقرير هنا ليس التقرير نفسه الذي رأيناه في الجملة الافتتاحية من الفقرة ، ولكنه قريب الشبه منه . إنه ليس تقريراً عن سلوك (ستيفن) ولكن عن إحساسه وذكرياته ، عن عواطفه والخيال القلق لموت أمه . وهو لا يزال تابعاً للحقيقة — موجزة أو مجملة — واقعة تحت سلطان القاص وبكلماته . إنه محتوى عقل (سيفن) ، ولكن القاص الذي وضه بهذه الصورة ، فهو إذا شئت من الداخل ومن الخارج على السواء ، وهو تفكير وعرض . فنحن نفهم (ستيفن) من داخله ، ولهذا نقاسمه مشاعره وخیالاته ، ولكننا لا نزال نوجه إلى ذلك عن طريق القاص الذي يوجز ويقرر ما يراه عن طريق (ستيفن) . وهو لا يعرف ما يفكر فيه (ستيفن) بطريقة مباشرة ، وهذه أكثر الطرق شيوعاً بالنسبة لتقديم الفكر والانفعال في القصة ، على الأقل في القصة الحديثة ، فهي الطريقة العادية المتبعة .

ويمكننا القول بأن «نوفى سارج» يختبئ تماماً خلف مسرح العرائس؛ قالقارىء لن يراه ، بل لا يكاد يعنى بأمره في الحقيقة ، ولكن الاستقصاء الرقيق — وهو مالا يعطيه القارىء عادة لما يقرأ — يظهر أن الذى تعمل بواسطة خيوط ، وأن الفعل الماضى في القصة هو الذى يكشف وجود هذه الخيوط . أو لنضع الأمر في اصطلاحات من مجاز أفلاطون : إن الحائط الذى أقیم على طول الطريق المستقيم يكشف على مدى البصر الأناسى الذين يحملون الصور ، مما يلقى بالظلال على الحائط ، لكنها مع ذلك لا تزال محمولة ،

إلا أن القصة يمكنها أن تثبت خيالها بإخفاء خيوط الدمى تماماً ، حتى لتبدو وكأنها تنخلص كلية من أولئك الذين يحملون الصور ، لأنها تقدم المشهد في اللحظة المباشرة .

وبعد بضع ساعات عقب المشهد الذى يدور فى البرج ، والذى بدأت به « أوليس » نجم (ستيفن) يسير على الشاطئ . بعد أن أنهى دروسه ، وكان يتحدث مع السيد (ديزى) وكانت تدور فى رأسه انطباعات عن العالم الخارجى مختلطة بأفكار فلسفية وأدبية ، وذكريات عن والديه وأسرته ، مع أجزاء من مشاهد تذكرها منذ أيام دراسته فى مناسبات أخرى مختلفة تيار من الفكر يتخذ صورة ما ، تبدأ فى إدراكنا منه بعضاً من شكله العام . ويمر بمحنة كلب غريق فيكتسب المنظر دلالة انفعالية من الأحداث التى عاينها من قبل . ثم يندفع نحوه كلب حى ، ويتوقف ثم يجرى بعيداً ، فيبتدئ (ستيفن) مناسبة عرضت له من زمن حين أفرغه كلب ودفعه إلى التفسير فى عدة رجال كانوا شجعاناً ، فى حين يبدو عليه الجبن يازائهم ، ولست فى حاجة إلى شرح تنابع الأفكار فى ذهنه ، إذ كان يفكر فى هؤلاء الأبطال ، ولكن ينبغى أن نلاحظ الطريقة التى تنابعت بها أفكاره .

« الرجل الذى غرق منذ تسعة أيام بعيداً عن صخرة العذراء . إنهم ينتظرونه الآن فلنجهز بالحقيقة . لقد كنت شديد الرغبة وقد حاولت . لست سباحاً ماهراً . الماء بارد وناعم . عندما أضع وجهى فيه فى حوض الاستحمام فى « كنجز » . إننى لأرى من يقفون ورائى ؟ إلى الخارج بسرعة ! بسرعة ! ألا ترى المد يفيض بسرعة على كل الجوانب مغطياً منخفضات الرمال والقواقع الضارية إلى السواد ؟ لو أن تحت قدمى أرضاً ، إننى أريد أن أحفظ له حياته وكذلك حياتى . رجل غريق ، إن عينيه الأدميتين تصرخان بى فرحاً من الموت . أنا ... معه ، معاً فى القاع .. إننى لا أستطيع إقناظها . المياه : موت فظيع : ضياع .

امراة ورجل ، إثنى أرى ثيابها ، أراهن أنها معلقة ١١
 إن كليهما يحوم حول جسر متضائل من الرمل ، بركض ، ويتشمم في
 كل ناحية ، وكأنه يبحث عن شيء ضاع منذ زمن بعيد .

(علامات الحذف موجودة في نص « جويس » وهي تعبر عن حذف
 الكلمات في تفكير « ستيفن » وهي لا تعنى أتى قد حذفت أى شيء) .

وهنا (كما يبدو) لا يوجد عرض أو تلخيص أو تقديم من جانب
 القاص . فكل شيء قد قدم في اللحظة التي يظهر فيها إدراك ستيفن ، ولكن
 ينبغي أن نتق بوجود نوع من الترجمة مادمننا قد تعمقنا في العقل ، حتى إن
 بعض هذا التفكير لا يمكن أن يصاغ في كلمات ، وما دامت بعض أجزاء
 منه ليست لازمة لعقل « ستيفن » ولكنها موجودة فيه لأن القارئ في
 حاجة إليها لحسب . والصورة المتخيلة لعيني الرجل الغريق لا بد أن تكون
 بهيرية ، أى إن « ستيفن » قد رأى الصورة ، ولا يصفها لنفسه . وتذكره
 لحرقه من الفرق يمكن أن يكون انفعالا لم يصغ في كلمات .

وهو لم يفكر « امراة ورجل ، لقد رأيت ثيابها ، وإنما هو يعنى الصور ،
 ويستطيع أن يرى الثياب ببساطة دون أن يردد لنفسه أنه قد رآها ، ولكن
 اعتمادا على أن بعض الأشياء تصاغ في كلمات في حين تبقى في الفكر الحقيقي
 بلا صياغة ، نجد أن هذه الفقرة نسخة مضاهية لما دار في عقل « ستيفن » .

إنه يرى ويفكر ويصل إلى نتائج ، والذكريات تلعبت من الماضي ،
 وهو يستجيب لها في خوف وألم بشرط نتائج التذاعبات . ونجد في موضع :
 (إلى الخارج بسرعة بسرعة) يمتحن مثل هذا التفكير بسرعة ، وما دامت
 الكلمات يمكن أن تعبر عنه ، فهناك امتزاج بين التفكير الخالص والشعور
 الخالص .

والقارئ يكون حاضرا في لحظة الحدث ، وهو لا يغمس عميقا في

العقل كما ينبغي أن يكون — مثلما نرى في الفقرات الأخيرة من «أوليس» والعقل الثائم في «بقطلة فينيجان». إنه لا ينغمس عميقاً لمدة طويلة، لأن إدراك العالم الخارجى يظل متداخلاً مع الجملة وفيها، قبل أن يدرك آخر من اقتبسها أنه قد أصبح كامناً فيها فترة من الوقت، ولكنه يكون داخل العقل كلية. وهو لا يبحث فيه بدماثة القاص، كما لو كان في «ألم»، ولكنه ليس ألم الحب الذى يفترس قلبه. «إنه يبحث في داخله ويهديه. وهو يرتبط بالأحداث نفس الارتباط الموجود في عقل (ستيفن). لقد انسحب القاص تماماً ولم يعد موجوداً، ولم يبق إلا فكر (ستيفن) وشعوره، وإدراك القارئ لها عن قرب.

لقد أشرت من قبل إلى التحول من الحالة الخارجية غير الذاتية إلى الحالة الداخلية التى توضع في درجات مختلفة من الذاتية، وليس هناك ما يمنع من النظر إلى هذه الأشياء مركزة في نص واحد، نجدها في مقدمة القسم الثانى من (أوليس). [يمكن القول إن المشكلات التى خلقتها مقدمة القصة قد وجدت مرة أخرى في مقدمات أقسامها الأخرى].

«لقد أكل السيد (ليوبولد بلوم) في تذوق سقاطات البهائم والدجاج. وكان يحب الحساء الثقيل لـ قط الطيور، والقوانص بطعم الجوز، والقلب المشوى شياً جيداً، وشرائح الكبد المقلية مع الحبز الرقيق المحمر، والبطارخ المقلية، وهو يفضل على أى شىء آخر كلى الحمل المشوية التى يكون لذوقها طعم خاص به رائحة قاترة من البول. [يكاد هذا الكلام يشبه التقرير الأول عن (بك موليجان)، ولكن تلاحظ أننا في طريقنا إلى التقرير الأول عن (ستيفن ديدالوس)].

وكانت الكلى في ذهنه عندما توجه إلى المطبخ في هدوء واضع مواد إظهارها فوق طبق التقديم. وكان الضوء والهواء الباردان يسودان المطبخ،

ولكن خارج الأبواب كان صباح الصيف الرقيق يغمز المكان . وهذا جعله يشعر بالضيق إلى حد ما [هذه الفقرة جعلتنا داخل عقل (بلوم) ولكنها لا تزال تتألف من تقارير يكتبها المؤلف متابعة للحقيقة . والجملة الأخيرة تقرب أن تكون تقديماً مباشراً] .

وكانت الجمرات متقدة . قطعة أخرى من الخبز والزبد : ثلاث ، أربع ، حسناً ! إنها لا تحب أن تجعل « طبقاً » مملوئاً . حسناً ، وتحول عن « الطبق » ، ورفع الإبريق عن الموقد ووضعه بعيداً عن النار ، فبقى هناك صامتاً قابلاً وقد نأت صبايته . سيمد حالاً قدحاً من الشاي ، حسناً ! إن الغم جاف ، ودارت قطرة في توتر حول رجل المائدة وكان ذيلها مرفوعاً .

إن الفقرة الأخيرة تتضمن تقديماً مباشراً ، ولو أنه في درجات مختلفة من الذاتية ، وقد تكون الجملتان الرابعة والأخيرة تعبران عما في داخل عقل (بلوم) ولكن عن طريق الجاذبية الحسب ، بقوة الحقيقة التي أصبحت بقيتها شأنها شأن الكلب في الفقرة الأخيرة من الجزء الذي سبق اقتباسه . ويمكن في النهاية أن نقبس بعض السطور (حيثما اتفق) من تحدث (مولى بلوم) إلى نفسها في نهاية القصة . والفقرات الأخرى أكثر ذاتية من التحدث مع النفس - لأنها تعبر عن أعمق مستويات العقل - ولكن لا يوجد من بينها ما هو أكثر حالة ، فالحدث وإدراك القارئ متوافقان في الزمن .

« هذا الفروك^(١) من صنع ت. مارش في باريس ، والمعد المراجاني الذي تشع به المضايق أستطيع أن أراه حتى مرا كش ، ويكاد يكون خليج طنجة أبيض ، وجبال الأطلس والتلوج فوق قممها ، والمضايق مثل نهر واضح الظهور . (هاري مولى) حبيبي كنت أفكر فيه في أثناء ركوبي

(١) نوع من الملابس « م » .

البحر طوال الوقت ، وفي أثناء القداس حينما بدأ مِزرى (تنورنى)
 ينزلق من مكانه . وقد ظلت أسابيع واسابيع ، احتفظ بالتمديد تحت الوسادة
 من أجل رائحته . إنه لا يمكن الحصول على عطر راق في جبل طارق ، اللهم
 إلا هذا النوع الرخيص الذى يقبخر ويترك لك رائحة كريهة . إن أشد
 ما أُرغب فيه هو أن أمنحه تذكراً ، وقد أعطاني هذا الخاتم المعتم للجب
 الحظ ، والذى أعطيته لجاردنر عند ذهابه إلى جنوب أفريقية حيث قتله
 البوير بالحرب والحى ، ولكنهم هزموا ، وكان الخاتم قد جلب نحسه معه ،
 ويبدو أن نصه كان من حجر الآبال (١) أو اللؤلؤ ، ولا بد أن يكون من
 الذهب النقي عيار ١٦ قيراطاً ، وذلك كان ثقيلاً جداً ، ولأقنى أستطيع أن
 ألمح وجهه نظيفاً حليفاً ، فرفونج هذه النعمة الباكية للقطار أسمعا مرة
 أخرى وقد سمعتها مرة في الأيام الحالية عبر الذكريات فأغضت عيني ،
 ومددت شفتى لأقبل عينين حزينتين ، يبانو مفتوح تحلق أنعامه فوق العالم .
 لقد بدأ الضباب ، انتهى أكره ذلك . وتنساب أغنية حب جميلة . سوف أبوح
 بذلك كله عندما أقف أمام أضواء المسرح ، مرة أخرى (كاثلين كيرنى)
 وجماعتها الذين يتصايحون بخطون ، مرة هذا ، ومرة ذاك . إنهم يسخرون .
 ويتحدثون في السياسة ، وهم يعرفون جيداً - كما أعرف جانب ظهري -
 أى شىء في العالم يجعلهم بطريقة ما ذوى اهتمام بمحاسن الصناعة الوطنية
 الأيرلندية ، هل أنا حقاً ابنة الجندى ، وإن تنتمون أتم ، لصانمى الاحذية
 وأصحاب الحانات . . .

لقد رأينا بعض الطرق التى ينتقل بواسطتها الإدراك الحسى أو يتحقق .
 وينبغى أن نتجه الآن إلى تأكيد صفات معينة لما يدرك . وذلك لأن
 القاص إذا كان مضطراً إلى تكييف عرض مادته مع المنطق ، ومع حدود
 وجهة النظر التى يراها القارىء من خلالها ، فإنه مضطر كذلك إلى احترام

الحدود المتضمنة في المادة ومواجهة الظروف التي تتحكم في استعمالها. وبعض مادته لا يحتاج إلى التدوين فقط ليصير قصة ، وبعضه الآخر لا يمكن أن يصير قصة بغض النظر عما يصنع به ، وجزء ثالث منه يجب أن يخضع لعمليات تعديل وتحوير . وجزء كبير من عملية الرفض التي يبدئها القارئ ، والتي قصدنا إلى شرحها ، سببه أن القاص يقدم له مادة لا تصلح قصة بأي حال من الأحوال ، أو أنها لم تحول تماماً من حالتها الواقعية لتصير قصة .

لقد كان من الطبيعي أن نتحدث هنا عن المشهد في أثناء حركته لنسجل أن بعض الأشياء يمكن أن تعرقل تطوره ، ولنتلاحظ أن أشياء أخرى تمنحه الحركة . والحركة من الميزات الأساسية الهامة في القصة ومن السهل ملاحظتها عند وجودها ، واقتادها عند خلو القصة منها ، ولكن ليس من السهل تعديلها ، وذلك لأن الحركة في القصة ليست سهلة كحركة الموسيقى حيث تتابع الأنغام مع تعاقب الزمن ، وليست كالأفلام السينمائية حيث تضاف الحركة المسكائية إلى تنابع الصور في الوقت نفسه . إنها دائماً حركة معقدة لأن أنواعاً مختلفة من الانفعالات تحدث معا في العادة ، ولكي نقرر الحقيقة نقول إنها أحياناً حركة مجازية مزدوجة ، مادامت بعض الأمور التي تنتج عنها الحركة في القصة لا يمكن أن تروى لتبدو على حقيقتها في الحركة ، ونزبد على ذلك فنقول إنها غالباً ما تكون حركة عند تجاوب القارئ معها ، وأحياناً — وهنا تكون في ذروة تعقدها — تتألف من علاقة فريدة بين القصة والقارئ . ولكننا ينبغي أن نقدم على الأقل تحليلاً سريعاً ، لأن الخطأ الشائع الذي يقع فيه القصاص هو أنهم يعالجون مادة الفن الديناميكي (الحركة) كما لو كانت استاتيكية (جامدة) ويمكننا — عن طريق فحص المشهد نفسه أن نميز ثلاثة أنواع من الحركة الأولية ، فمن الممكن أن تكون الحركة في مكان ، أو في زمان ، أو أنها (وهذا قليل الحدوث) تكون انفعالية ، عن طريق إحداث انفعال أو تقويته . ومن الطبيعي أن تحدث أحياناً في الاتجاهات الثلاثة في وقت واحد . وربما كان

الحركة خصائص أخرى يمكن أن نسميها ثانوية . لحينا وصل لجأة (بك موليجان) إلى رأس السلم في أبهة كان رداؤه يسبح خلفه ، فرفع القدح وتحدث ، وذهب إلى ناحية السلم ونظر تحته ، وتحدث مرة أخرى . وكل هذه الحركات في اصطلاح القصة تساوى الحركة العضلية على المسرح ، أو في السينما ، فنحن نتبعها كما نتبع مثيلاتها على المسرح ، أو كما نتبعها في البرج نفسه لو أننا كنا حاضرين . وفي النص التالى لذلك يوجد كثير من الفقرات الذاتية حيث يحدث نفس النوع من الحركة : « إن كليهما يحوم حول جسر متضائل من الرمل ، يركض ويتشم في كل ناحية .

ويحدث التقرير المباشر بصورة أقل في قوله : (ألا ترى الماء يفيض بسرعة على كل الجوانب مغطيا منخفضات الرمال والقواقع الضاربة إلى السواد) وكذلك في عبارة (مولى بلوم) « المضائق اللامعة أستطيع أن أراها حتى مراكش » . وكذلك في قولها : « وفي أثناء القداس حينما بدأ مئزرى (تنورتي) ينزلق عن مكانه . ولو أن القارىء قد ألف جيدا حديث (مولى) لنفسها فإنه سوف يدرك أن لفظ « يقبل » في النص الذى اقتبسته هو من نفس نوع هذا الشيء . وفي كل هذه النصوص ببساطة حركات عضلية تحدث في مكان . وهى لا تحتاج إلى مزيد من الوصف ، كما أنها لا تتغير سواء رفع بطل القصة القصيرة الهاوى حاجبه ، أم أن الشرير قد رفع دفع ناحية للنشار الدائرى (برتا) المسكنة البريئة المقيدة . التى وقفت فضيلتها في وجه نزوته . إنها حركة تحدث في مكان من داخل المشهد نفسه .

وتأثيرها الأساسى أنها تبقى الصورة البصرية للمشهد في حركة بالنسبة للقارىء . وبعبارة (كوزاد) في وصف القصة « لتجعلك ترى ، يمكن أن تفسر بأنها تجعلك ترى تحرك الظل فوق الحائط .

ولا ينصح لنا على الفور أن ما يقوله (بك موليجان) ديناميكي (حركي)

أيضاً ، ولكي لنعد ذكر العبارات : « لقد رفع القدح إلى أهل ، وأخذ
 يندندن بالكلمات الافتتاحية لنشيد دخول القداس ، وعبارة : لقد أطل من
 السلم الدائري المعتم ، وطلب من (ستيفن) أن يصعد إليه ، ، وحركات
 (بك موليجان) الشخصية لا تزال تقدم مباشرة ، ولكن ما يقوله قد حول
 إلى : « وعندئذ أقسم أردري أن عدوه قد ألحق الأذى بابنه الملك ، ، لقد
 وضعت في صيغة غير مباشرة : « طلب من ستيفن أن يصعد إليه ، ، فهي قد
 قررت ولحقت وثبتت ، ولكن : « تعال يا (ككش) ، تعال أيها اليسوعي
 المرعب ، ، تصل إلى القارئ وهي في طور الحدوث . إنها في حركة على
 حين نجد الوضع في الأسلوب غير المباشر (استاتيكا) جامداً . وبمكتنا أن
 نقول — مع تحفظ . سوف نبينه فيما بعد — إن الحوار حركة . أما تلخيصه
 أو تقريره فليس كذلك .

* * *

وشخصيات القصة لا يتحركون دائماً على المسرح ، أو يتكلمون بعضهم
 مع البعض ، فالحركة إذن في القصة إن لم يكونوا متحركين ؟

(من المؤسف أنهم أحياناً يتحركون عندما نفضل أن يكونوا هادئين ،
 وشخصيات القاص غير الماهر ميالة للحركة الكثيرة . مثال ذلك : « لقد نظر
 إليها برهة طويلة وعيناه لا تختلجان ، ورأت عضلة ترتعش تحت كفه ، ونظر
 حوله ورفع كأسه ، وقطب جيده ، ثم ردها عنه ، وقد اهتزت بين يديه
 وأصبحت يدها متقبضتين وابيضتا راجعاً (١) ثم عادتا مرة أخرى اليدين
 المهفتين الحساستين كما نعرفهما جيداً . وارتفع أحد حاجبيه ، في شيء من
 السخريّة والضحك وتفضنت جبهته وانحنى كتفه مرتجفة ورأته يرتعش ..)
 وعندما نتناول السؤال من طرفه المقابل ، سوف نجد أنواعاً عديدة

(١) البراجم : انفاس بين سلاحيات الأصابع « م » .

من مادة جامدة ، مادة تنقصها الحركة ، تصل إلى العقل . والشئ الأكثر شيوعا هو الذى تطلق عليه المراجع اسم الوصف ، وطلاب المعاهد ألفوا أن يطلب إليهم الكتابة الوصفية على أنها نوع أدبي مستقل ، فى حين أنها ليست كذلك . فالوصف مجرد الوصف لا وجود له فى النثر الأدبى . حتى فى الأساليب التكنيكية المطلقة المستخدمة فى الأجزاء الوصفية فى القصة القديمة أو كالتى لها على الأقل غرض وظيفى غامض . والتطور الثابت للقصة قد حدد من هذه الأساليب بصورة جازمة . ونحن لا نبالغ اليوم إذا قلنا إن أى وصف لا يوجه لخدمة هدف فى القصة يكون بعيداً عن الصفحة الفنية الحاذقة . ومع وجود الحاجة التى أشار إليها (كوزاد) ولتجملك ترى ، فإن القارىء ينبغى أن يهب ليصر شيئا على الأقل إذا كان عليه أن يدع الباقي لنفسه .

وهنا يختلف معدل التسامح من قارىء لآخر ، ولكن من المؤكد أن الأجزاء الكثيرة التى تصدر تباعا والتى كانت طابع جميع القصص تقريبا قبل نحو عام ١٨٥٠ لا يمكن احتمالها اليوم . ولو صادف القارىء الحديث واحدة منها فإنه سوف يغفلها بكل بساطة ، فن المؤكد أن بدء قصة بتقديم الفارس التقليدى الوحيد وهو ركض عبر السهول الوسطى عند حلول الليل ، ثم المضى فى كتابة نحو عشرين صفحة متأنقة عن سحر الطبيعة ، لن يدع قراءه يكتلون الصفحة العشرين ، وسيظل قلة عند أسفل الصفحة الأولى ، إن القصص كانت تبدأ هكذا وتمضى بهذه الطريقة عندما كانت (مسزاد كليف) (١) تكتب ، أو (سكوت) (٢) ولكن ليس من الممكن أن تبدأ هكذا اليوم ، وأشك فى أن أحدا - اللهم إلا إذا كان طالبا مضطرا - يقرأ اليوم هذه الفقرات عندما يطالع (سكوت) ، فالقارىء

(١) الميزان واد كليف (١٧٦٤ - ١٨٢٣) قصاصة كتبت كثيرا من قصص الحب والغامرات ويدين أسلوبها بآثارة الفزع وحب الاستطلاع عن طريق الأحداث «م»
(٢) السير والتر سكوت (١٧٧١ - ١٨٣٢) قصاص من أصل أيرلندى له أعمال أدبية كثيرة ويدين باللمعة التاريخية «م» .

الفدائي يبدأ بالفصل الثاني، وعندما يصادف فقرات من هذا النوع فيما بعد ينفعلها و يلتقط الجزء الذي تبدأ القصة حركتها منه مرة أخرى. وهل يمكن للقارىء أن يتناول درن معارضة الفصل الأول من قصة «عودة المواطن» The Return of the Native (١) التي كانت مشهورة يوما ما ؟. أشك في ذلك. وعندما كنت في الكلية قال لى أساتذتى إن مثل هذه الأجزاء (تكيف مزاج) المشهد ، أو (تخلق الجو) . ولكن ما هو المزاج ، وما هو الجو منفصلين عن الإنسان الذى يشعر بهما ؟. وهذه الأجزاء ربما تكون مكتوبة بنثر جميل ، وربما تتضمن معلومات طبوغرافية أو نباتية ذات سعة في العلم ، وقد تتضمن تأملات عظيمة في سر الحياة ، ولكنها ليست قصة بالمعنى الاصطلاحي. إنها لا تتحرك كما ينبغي أن تتحرك القصة لكي تقرأ بشغف، وهي ليست جزءا من تكوين المشهد ، كما أنها ليست مرتبطة بأنفعالات الشخصيات . وليست أجزاء المجموعات المتقنة من الوصف هي وحدها موضع شك ، فالفقرات العرضية بل حتى العبارات التي يهيئ القاص المشهد عن طريقها ويمنحه بها وجودا مكانيا تتعرض لمخاطرة المزاوجة بين التخيل وإثارة مقاومة القارىء . فالقاص يفرى دائما بأن يكون رسام المشهد ومصمم الديكور الداخلى ، وصانع الثياب ، ليظهر نفسه فنا في اللون والخط ، وبخاصة لكي يظهر جزءا من قدرته الفريدة على إيجاد ما يظنه تفصيلا دالا . ويخضع الموهبة لهذا الإغراء، ولكنه أقصر طريق إلى الفوضى وانعدام الحيوية والإثارة . وقد احتجت (ويلكاثر) (٢) مرة على نوع من القصص كان ينبغي استبعاد التفاصيل الثانوية منه تماما - «أناك» الصفحة ، وركام المسائل العرضية السديمة القيمة للتفاهات الطبيعية

(١) قصة توماس هاردى نشرت عام ١٨٨٨ م.

(٢) قصة أمريكية مشهورة (١٨٧٦ - ١٩٤٧) لها قصص ناجحة كثيرة مثل (عزيزتى أغلونيا) ١٩١٨ ، (امرأة ضائعة) ، نالت جائزة بولتزر على روايتها (واحدة منا) ١٩٢٢ م.

أو الذاتية التي أنقل بها المشهد في أكثر من موضع . وتنتج القصة الحديثة إلى بحث هذا النوع من القصص ، ولكن ليس بالصورة التي هو جرم على أساسها . وذلك لأن الأثاث مثلا عديم القيمة حين يكون جامدا فحسب ، وقد يصير ديناميكيًا (متحركا) وعندئذ يكون قيما بتحقيق معنى انفعالي في القصة .

إن المشكلة معقدة بسبب حاجات القارىء ، فالمشهد ينبغي أن يحيا من أجله ، ولا يمكنه ذلك إلا إذا كان متضمنا لحقيقة في مكان ما . قد تكون حقيقة جغرافية أو معمارية أو حقيقة ذاتية .

وينبغي أن تكون لدى القارىء طريقة ما ، ليجلو لبصره شخصيات تملأ المنظر الخلفي للقصة ، وهو لا يستطيع قبول الأصوات المجردة تتحدث في الخواء ، والمشهد لا يمكن أن يكون دائما مجرد حوار موجه له ، بل لا يمكن أن يوجد مشهد ممتد ليس فيه إلا هذا ؛ إذ ينبغي أن يوجد شيء ليراه ، بل من المهم جداً أن يوجد شيء يحسه في محيط ما ، ثم إنه لن يستفيد إذا أعطى الكثير ، وما يعطى له ينبغي أن يكون من نوع خاص .

وعلى هذا ينبغي أن تكون أوصاف الشخصيات غير ثابتة ؛ فقد يستطيع عميل المخابرات أن يكون صورة بصرية لشخص مشكوك في أمره من مادة مكتوبة على بطاقة في مركز القيادة ، ولكنه أخصائي ، في حين أن القارىء العام ليس كذلك . والفاصل الذي يخبرك أن (إيمى لو) طولها خمس أقدام وتزن مائة وأربعة أرطال ، ومحيط خصرها ست وعشرون بوصة ، وتلبس هذا مقاس رقم ٦ ومحيط العقبين ثلاث بوصات ، وتلبس رداء أخضر ذا شريط أصفر يحلى جيبيين مستطيلين كبيرين ، وترتدى مندبلا للرأس منقطا تربطه تحت ذقنها ، وشعرها يشبه الذهب الإبريز عندما تنعكس عليه أشعة الشمس . أما عيناها فتشبهان غمام الوداى في صباح يوم من أكتوبر ،

وركبتا معا مستديرتان مثل بدرى تمام من رخام ولكن بهما نوتتان (١) كأن ملاكا قد قبل الرخام في موضعهما . مثل هذا القاص لا يحدث تأثيراً معيناً ، بل يفسد التأثير الذى يكون في نفس القارىء . ولو أنك قابلت (إيمى لو) فسوف تلاحظ على أحسن الفروض شيئاً أو شيئين من هذه التفاصيل للوهلة الأولى ، وتحتاج إلى وقت للملاحظة الباقى ، على فرض أنك سوف تقابلها أصلاً من الناحية الواقعية . ومثل هذه المادة في القصة تكون خامدة ، ومن ثم فهي معوقة ، إلا إذا كانت معرفة أن مقدار استدارة العقبين ثلاث بوصات ، أو أن العينين في لون النعام يحقق معنى انفعالياً بالنسبة لإحدى الشخصيات . وشبهه بذلك إحصاء الأشياء الموجودة في منظر طبيعي ، أو في حجرة ، فهو يتطلب من القارىء أن يلاحظ أكثر مما يحرص على ملاحظته لو أنه كان يشهد المنظر بنفسه . فالعين ترى والعقل يسجل بضعة أشياء فقط في اللحظة الأولى ، ولا بد من وقت واهتمام خاص إذا كان ينبغي ملاحظة الأشياء الباقية . والقارىء الذى يطلب إليه تجميع أعداد من التفاصيل غير الطبيعية ينفر من القصة ، فإذا اعتبر القاص هذه التفاصيل شيئاً مهماً فإنه يكون ذكياً لو أشار إليها ضمناً في موضع من المواضع ، وبطريقة غير مباشرة بقدر الإمكان ، وباعتبارها نتيجة للحدث أو الانفعال في المشهد نفسه .

وهناك نوع من التفصيل الوصفى : كثيراً ما يتمسك به في القصة يعتمد على تكرار المعنى أو عدم ترابطه . فعندما ألف (مارك توين) ملحفاً ضمنه أنواعاً مختلفة من النشرات الجوية ، وطلب من القارىء توزيعها في أثناء قراءة القصة تبعاً لإحساسه ، فإنه كان يقرر مبدأ ثابتاً . ومالم يكن الجو ، أو التقويم ، أو الأوقات اليومية لها تأثير على الحدث أو الانفعال في المشهد ،

(١) النوتة — النقرة — وهى التى يطلق عليها العامة اسم (النفازة أو طابع الحسن) .
عندما تكون في القفن «م» .

فإنها تكون عديمة الأهمية ، ويكون في ذكرها نوع من الضرر يلحق القصة ، وشبه بذلك الاهتمام بضجة جمع من الناس وألوانهم ، وتعاقب الفصول ، والأجسام الروحانية ، وصوت المطر في الليل ، وآلاف المواد الخلفية التي لا تبدو للناظرين ، والتي تفسح الطريق في خطورة لحواطر القاص الشعرية .

وشبهة بذلك أيضاً المواد التي يتناولها القارئ . على أنها بديهيات ، وهو ليس في حاجة إلى أن يعرف أن العشب أخضر ، أو أن السماء زرقاء . كما أنه يصدق أن الشخصيات ترتدى ملابس لائقة ، وتأتي بحركات طبيعية . ما لم يخبر بعكس ذلك . وسوف يدرك أن هذه الشخصيات حين تمضي من مكان لآخر تمشي على الأرض الواقعة بين المسكانين .

ولكن حين يوفق القاص بين تفصيلاته الوصفية وبين حاجة القارئ . إلى التأثيرات البصرية ، ومتطلباته المنطقية والنفسية ، فإنه لا يكون قد رفع من شأن هذه التفصيلات . ولو أنقصت إلى أدنى حد ، واختبرت عن طريق اختبارات عملية ، فإنها تظل جامدة مادامت تعتبر إخبارية بالنسبة للقارئ . . وهي نوع آخر من أنواع العرض ، لأنها تعرقل حركة المشهد وتذكر القارئ بآلية القصة . ولكن إذا أعطيت معنى أو مغزى انفعالها بالنسبة للشخصيات فإنها تتضمن حركة — إلى جانب مهمة إخبار القارئ . — وتكون داخل المشهد ، وتتحول من الوصف إلى التجربة ، وتزيد من إدراك القارئ وحكمه على الشخصيات ، باعتبارها مكونات حياة هذه الشخصيات .

وتبين لنا فقرة مشهورة من قصة «العلامة الحمراء للشجاعة»^(١) The red Badge of Courage وهي قصة طريفة مكتوبة بعناية — هذا المبدأ عملياً .

(١) قصة لسيفين كرين من الحرب الأهلية الأمريكية ، صدرت عام ١٨٩٥ م .

ذلك أن (هنرى فلينج) الصبي الذى كانت انفعالاته فى المعركة موضوع القصة قد هرب من خط النار . وظل فترة فى صحبة رجل جريح لم يلبث أن مات .

« لقد انتصب واقفاً الآن ، واقرب ، وحدق فى الوجه المصفر ، وكان الفهم مفتوحاً والأسنان تبدو وكأنها تضحك » .

واستطاع أن يرى حينما انحسرت حاشية السترة الزرقاء عن جسده — أن جنبه يبدو كأنما نهشته الذئاب .

واستدار الشاب فى غضب طاغ مفاجئ . ناحية ميدان المعركة ، وهز قبضته ، وبدا كأنه سوف يطلق خطبة .
« الجحيم ،

وتلونت الشمس الحراء فى السماء كأنها رقاقة مستديرة .

والمادة الوصفية حتى آخر سطر فى هذه الفقرة تبرز بالحدث فى المشهد ، ولا يمكن أن تنفصل عن تطور الحكاية . وهى تستمدقونها الوصفية من حقيقة كونها جزءاً من الحكاية التى تبين كيف « يرى » المشهد ، وكيف يتجاوب معه . وعبارات « المصفر » ، « تبدو وكأنها تضحك » . « كأنما نهشته الذئاب » تصور هنرى فلينج ذاتياً بينما تقدم المشهد . وهكذا تستحوذ على القارئ بكليهما . والسطر الأخير تشبيه حى متحرك حتى ليصبح شيئاً ثابتاً فى المخنارات الشعرية . ولكنه يصبح من العبارات التى تدعو للنبذ . والتخاذل لـ أنه كان مجرد تفصيل سردي يحشى به الكلام لذاته . وبدلاً من أن تقوم الصورة بمهمة إخبار القارئ ومساعدته على الفهم ، تعبر بطريقة توافيقية عن الإدراك المفاجئ . لهنرى بالنسبة للعالم الخارجى فى لحظة شعور حاد ؛ بعد رعب الفرار ، وفزعه من موت رفيقه . وبهذا نرى الصورة قد تشكلت بفراره وفزعه ، وهى تعبر عن انفعاله كاملاً . كما أنها تصف المشهد ؛ إنها تجعل القارئ عميقاً فى إدراكه لهنرى فلينج .

والقصور الذاتي للتفاصيل الوصفية يمكن التغلب عليه بتقديم الانفعال من خلال المشهد : وتلك العبارة التي قالها (ستيفن كرين) ^(١) إنما هي ذات حد تكتيكي . وهناك حد آخر يؤدي إلى نفس النتيجة يمكن رؤيته في قول (جويس) : كان متألق العيين . وكانت جهمته الضاربة إلى الحمرة ، والقريبة من مصباح المكتب ذي النطاء الأخضر ، قد سعت إلى الوجه الملتهب ، والذي يبدو من خلال الظل المعتم الحضرة كأنه طيب مبارك النظر والججمة، وعينا (جون اجلنجتون) قد شاهداها جميعا (ستيفن بدالوس) وقد امتزج العرض بسوداوية وضيق حالة (ستيفن) الراحنة . وتضمن الجملة الوظيفية التكتيكية لتقديم (جون اجلنجتون) للقارئ . ولكن وظيفتها الوصفية قد مزجت بمهمة انفعالية . فهي تحرك متوافقة مع انفعال (ستيفن) وتحمل القارئ معها على طول المدى .

واللمسات الوصفية التي تقوم في كل صفحة تقريبا تنفق جميعاً مع هذه الحدود . ولكن الأساس فيها يتطلب منها : لكي تكون مؤثرة ، ينبغي أن تكون مهمة بالنسبة للشخصيات . أما الوصف الذي لا يمتزج بالقصة فهو دائماً يهدد إدراك القارئ . وتصديقه . ولكن عملية الإخبار والمساعدة الحسية التي ينتظر من الوصف تقديمها ، ربما تكونان لازمتين للقارئ . وذلك لأن الشخصية في أثناء حركتها ، والحوار نادراً ما يكفياها طويلاً ، إذ لا بد أن يمثل القصة ؛ وهو يرقبها في إطار إشارات حسية وذاتية . والقصص الماهر يحكم نفسه بهذه الحدود ويحل المشكلة عن طريق الاحتفاظ بالتفصيلات الوصفية في دائرة احتمال القارئ ، ومحاولة كلما أمكنه ذلك بأن يجعلها ليست مجرد مواد مساعدة وإخبارية فقط ، بل أن تكون جزءاً من الحركة الانفعالية في القصة .

(١) نفاص أمريكي (١٨٧١ - ١٩٠٠) أم قصه « العلامة الحمراء » وشجاعة »

التي مرت بنا « » .

وفي بعض الأحيان يتحول الوصف إلى نوع من التلخيص أو التحليل للشخصية لمعاونة القارئ ، فهناك شيء خطير كان على وشك الحدوث (لفرانشيسكا) الحب ، والعذاب ، الخوف لقاء سوف يغير حياتها ، وتتابع الأحداث سوف يكون مدارا في تجربتها - والقارئ ينبغي أن يعرف سلفا ما الذي ترمسه لها مجموعة الدوافع ، والسمات ، والتجربة المبكرة ، ليواجهها عندما يراها تتصرف في الحال . بل لعل شيئا يحدث فيجعل (فرانثيسكا) تتصرف استجابة له وينبغي أن توضح القارئ بعض الظواهر المعينة في حالتها الذهنية . وإلا فسوف يتحير ، أو ربما يفكر في أنها قد تصور تصويراً غير دقيق ، ولهذا يضطر القاص أن يتجاهل كل أهدافه فترة من الوقت في سبيل إلقاء الضوء على (فرانثيسكا) .

وعندما يفعل ذلك يسوق الحركة في القصة ، وطبيعة إساءته لها ينبغي أن تكون واضحة الآن : فأى شرح يعتبر أسلوباً وصفاً بغض النظر عن كونه موضوعاً بدقة ، في عبارات بأسلوب الشخصية . والحقيقة أنه كلما كان الشرح موضوعاً في عبارات دقيقة ، فإنه يكشف دور المؤلف في تحريك حبال الدمي . وأثر ذلك يماثل الحرج الذي يحدث في المسرح حينما ينزل الممثل إلى صف المصاييح عند مقدمة المسرح ويحدث نفسه عن دوافعه . وهي حيلة يستخدمها الكتاب المسرحيون اليوم عندما يكتبون مسرحية هزلية أو خيالية . والمشاهد الحديث يعارض شرح (إراجو)^(١) لنذالته ، كما أن القارئ الحديث يشعر بالضيق عندما يقوم القاص بشرح مثل ذلك له .

ويمكن تقديم أمثلة كثيرة . ولكن يكفي اثنان منها : - الأولى فقرة من « الإخوة كارمازوف » سوف تبين هذه الشخصية تعمل ، بتحويل

(١) شخصية أساسية في مسرحية (عطيل) لشكسبير «م» .

لطيف من الوصف الخالص . فالمظهر الحى (ديمترى فيدروفتش) قد وصف .
على حين تمضى الفقرة فى وصف عالم : « إنه حتى عندما يكون مضطرباً
ويتعلم فى كلامه ، لا تتم عيناه إلى حد ما عن حالته . بل تبتان عن شىء
آخر . لهما تكونان بعيدتين تماماً عن مجانسة ما حدث له . « وإنه لمن
الصعب التنبؤ بما يفكر فيه ، هذا ما يعلنه أحياناً أولئك الذين يتحدثون إليه
والذين يرون فى عينيه شيئاً من الشجى والضجر تدهشهم ضحكته المفاجئة
التي تنقل المشاهد إلى أفكار مرحلة بهجة فى نفس الوقت الذى تبدو فيه
عيناه كيتين . . . » .

ليس هذا هو مظهر عيني (ديمترى) فى المشهد الحالى ولكنه رمز
لمظهره العادى الذى بوصف هنا ليعد القارىء لفهم وقبول سلوكه
فيما بعد . ونجد فى كل فصل تقريباً يكتبه (هنرى جيمس) قدراً معقولاً
غخفأ من نوع هذا الشىء نفسه . والفقرة التالية مأخوذة من قصة
(صورة سيدة) (١) .

« لابد أن (إيزابيل) قد صدقت ذلك ولم تكن بعيدة عن الحقيقة .
لقد فكر طويلاً فيها ، وكانت دائماً ماثلة فى خاطره . وعندما تصبح أفكاره
عبثاً ثقيلاً عليه ، يصبح وصولها المفاجئ - الذى لا بعده شىء ، ولكنه
يعتبر هدية كريمة من القدر - مبعث حياة ودفء لأفكاره وبمضجها أجنحة
تخلق بها لقد استمر (رالف) المسكين طوال سنوات غارقة فى سوداويته .
وكان مظهره عادة كئيباً ، وكأنه يعيش تحت ظل سحابة داكنة . وقد زابد
قلقه على والده الذى بدأ داء النقرس - وكان محصوراً فى ساقبه حتى الآن -
يسرى إلى مناطق أخرى أكثر خطورة . وكان الرجل العجوز شديد المرض فى
الربيع . وأسر الأطباء إلى رالف أن أى هجوم آخر للربص سوف يكون

من الصعب التغلب عليه . وقد بدا الآن متخففا من الألم ، ولكن (رالف) لم يستطع أن ينشئ من فكره الشك في أن ذلك ليس إلا حيلة من العدو الذى يربص به ليخطفه .

هذه هى البداية فقط لفقرة طويلة مثقلة بنفس النوع من المعلومات ، والتحديد والوصف ، والتحليل . وقد قصد إلى تمييز المكونات المختلفة لشخصية (رالف) وحالته الراهنة ، وكشف كل العلاقات المعقدة ، والتكيف الحثي ، والظلال والدرجات الدقيقة للشعور التى تجعله يتصرف بطريقة معينة ، ويستجيب بطريقة معينة لما يفعله الآخرون ، ولكن هذا التحليل (والنوع البسيط قد عرض في النص المقتبس من « دستوفسكى ») يعتبر عبثاً ثقيلاً على القارىء . وكل هذه التميزات النافية تستهدف شيئاً سوف يحدث فيما بعد ، وليس شيئاً يحدث الآن . إنه تقرير غير مباشر ، لم يوجد لقيمته في نفسه ، بل لاعتماده على شيء آخر سوف يأتي . إن هذه التميزات خامدة لأنها ليست الشيء الذى يحدث ، وليست الحدث ، وليست الأفعال المحسوس . وإذا استمرت فترة طويلة — كما نرى في قصص هنرى جيمس الأخيرة — فإنها سوف تغمر القارىء في مستنقع راكد من التفاصيل الثانوية التى يكون الشيء الجوهرى ملحقا بها ، في حين تكون حقيقة القصة غائبة تماماً

ونلاحظ أنه ما من أحد يوجه ملاحظته إلى عيني (ديمتري) إذ يكون القارىء حاضراً ، فهى ملاحظة عامة ، أو ملخص ملاحظات يضعها القاص باعتبارها تقريراً . وشبه بذلك مرض والد (رالف) الذى حدث في الربيع الماضي ، وخشية (رالف) من معاودته له ، إنه تلخيص حالة يستعان به لاداء المزيد ، والقارىء مطالب بالاستسلام للمزيد . ما الذى نعلمه حقيقة — عن (ديمتري) أو (رالف) ؟ ما مدى احتمال أن نضع في أذهاننا التلخيص المبسط (لدستوفسكى) أو المعقد (لهنرى جيمس) عند ما تقع الأحداث

حقيقة لمن كتبت من أجهام ؟ إن تكرار مثل هذا النوع من الأسئلة ربما يجعل هناك رصيذاً ينفع القارىء . عندما يقع الحدث حقيقة ، ولكنها قد تنسب القارىء قبل أن يصل إليها . وعلى أية حال فنحن نبدو جداً عن رائحة العطر الرخيص في مناجاة (مولى بلوم) لنفسها . وما من شك في أن مثل هذا التمييز ، والتحديد ، والتحليل ، والتلخيص أو ما أشبه ، مسألة ضرورية ، والمشكلة لا يمكن تجنبها ، فالقاص لا بد أن يعانيها في كل صفحة تقريباً ، وكل فقرة يكتبها من التحليل ، أو من عمل الشخصية يمكن أن تعتبر تهديداً لما يحدثه من تأثير ، لأنها توقر الحركة في القصة وينبئ أن يكتبها وهو مدرك تماماً للخطورة التي يتعرض لها . وإذا استغرق فيها طويلاً فإنه سوف يدمر التخييل ، ويخسر بعض تقبل القارىء . لما يقرأ . أما تساؤلنا إلى أى مدى يمكن أن يطنب فيها وهو آمن ، فهذا أمر يتوقف على مهارته ، فهناك دائماً مصادر البلاغة ، وهي في الحقيقة مساعدة مائة دائماً عندما يخاطر في أى نوع من الجهد التكنيكي . ففي استطاعته أن يلفظ من خوف القارىء ، أو يؤجل لحظة الإشارة عن طريق دهاء الأسلوب وتعدد مزاياء ، ويكون هذا الوقت — شأن أى لحظة عفوفاً بالمخاطر — مناسباً لجذب انتباه القارىء إلى روعة أسلوبه ، ولطالما حوت الحكم أقوالاً رائعة ، ولذلك يستطيع القاص أن يذل جهداً آخر بأن يجعل فقراته التحليلية قصيرة ، وأن يربطها بالمشهد في دفقة حتى تبدو غير منفصلة عنه ، ولكن أكثر ما يعول عليه أن يقوم بتحويلها إلى أقصى ما يمكن أن تحول إليه ، لكي يجعلها ليست مجرد تحليل إخباري ، بل لتكون جزءاً من الحركة الأساسية في المشهد . ومثل هذا التحليل المقتبس من (هنري جيمس) لا يمكن تحويله كلية ، واستخدامه دون تحويل أمر لا يمكن تجنبه دائماً ، ولكن النتيجة المعتادة نوع من المصالحة .

فالقاص يتجنب استخدام مثل هذه المادة كلما أمكنه ذلك ، في حين

نراه في موضع آخر يركز عليها بقوة رئيسية ليخفي المادة الوصفية ، أوليربط
— على الأقل برباط واه — بينها وبين المشهد الحقيقي .

وكان (جورج م . كوهان) يقول عن مادة مشابهة في الدراما :
« لا تخبرهم — أرم ، . وهذا المبدأ ينطبق أكثر على القاص الذي ينصرف
جمده للإخبار بقدر ما تسمح به الظروف ، ليظهر أن ما ارتآه هو الأساس ،
وليجمع ما قدمه ينم عن الباقي . »

وهناك طريقة في القصة تكفل تجنب التحليل تماما عن طريق نقله من
القصة إلى القارى . ، ففي قصص (همنجواي) مثلا نجد أن ما نقله
الشخصيات وما نقوله قد اختير بعناية شديدة ، وكذلك الصور التي تضمها
طريقة الكشف في حد ذاتها تجعل القارى مضطراً إلى استخراج الدوافع
من ورائها من خلال الحدث نفسه . فأنفعالات (جاك) و (ليدى آشي)
في قصة « الشمس تشرق ثانية » لم تحلل قط ولم تقرر ؛ فكلاهما فعل ما فعله
لأنهما أحسا الانفعالات التي سوف ينساق إليها القارى . لينسبها إليهما .
وكثير من القصص الحديثة تحاول أن تضطر القارى . إلى تحليل سلوك
الشخصيات لكي يمكن فهم دوافعها ، ولكن هذه الطريقة لها حدود واضحة .
فن الممكن أن تكون مؤثرة بالنسبة لأي شخصية في الفقرات القصيرة أو في
الانفعالات ، أو الدوافع غير المعقدة ، ولكنها لا تكون مؤثرة في خلال
الفقرات الطويلة ، أو في قصة كاملة إلا بالنسبة لشخصيات نجد أن حياتها
الداخلية ودوافعها ، وأفكارها ومودتها ، وشكوكها وخوابرها وعاداتها
وجبريتها بسيطة وأولية ومحدودة .

إن الجنود والثوار والمسلحين ، والسكران المقترين ، ومصارعي
الثيران و (الفينديرين)^(١) المعاصرين الذين يتناولهم (همنجواي) يمكن

(١) نوع من البصر وجدت بمايام لأول مرة عام ١٨٥٧ في كهف في نيندرغله
وهو وادين (سالدوف والبرغلند) « م » .

ان يقوموا كتابة بهذه الطريقة ، وذلك لأن انفعالاتهم بسيطة تدل مباشرة على سلوكهم ، ولكن إذا استخدمت هذه الطريقة في شخصيتي (هنري جيمس) « رالف » و « إيزابيل » فسوف تكون النتيجة كأنها مشاركة في التأليف بين (همنجواي) و (جيمس زور)^(١) . ومن الطبعي أنه يمكن — مع مثل هذه الشخصيات — تجنب التحليل تماماً بالتقديم المباشر للإدراك والانفعال ، وهو نوع من التكليف الملائم للشعور المتدفق في (أوليس) ، وعلى أية حال فإن هذه الوسيلة محدودة بطولها ، ومقدارها ، وتفصيلها اللانهائي . ولو خفت كثيراً فسوف يدخلها التحريف . والطريقة التي تحتاج إلى ثمانمائة صفحة لتقدم بطريقة جزئية أحداث ما يقل عن أربع وعشرين ساعة في حياة ثلاث شخصيات ، ينبغي أن تستخدم اقتصاداً في قصة تدور حول عشرين شخصاً وتستغرق نصف قرن .

والقاص الماهر يعتمد على مزيج ملائم لطرق متعددة ، حسب حاجة عمله ، كما يعتمد على قوة احتمال القارئ التي يحاول أن يزيدها بجميع الوسائل التي يملكها . وفي بعض الفقرات سوف يتجنب التحليل باستخدام تكتيك سلوكي ، وفي غيرها يستخدم نوعاً من العرض المباشر ، أو التداعي الحر . وسوف يكون تحليله بطريقة مباشرة ، أو باستخدام نوع من الحيل إذا اضطر إليها .

وعندما يفعل ذلك فإنه سوف يقضي على التحليل بتفصيلات أخرى كنوع من الحيلة لجعل المشهد متحركاً ، ويجعل الشخصيات يحل محل بعضها بعضاً أمامه ، لو أمكن ذلك بطريقة مقنعة ، على أن يصل — بقدر ما يستطيع — كثيراً من مواد تحليله بالحركة في المشهد ، جاعلاً كل مادة تتضمن كثيراً من الدلالات بقدر الإمكان .

(١) فنان وقصاص أمريكي (١٨٩٤ — ١٩٦١) له تاج لمعي غزير ٢٠٠ .

وأهم من ذلك كله أنه سوف يستفيد من مقدرة القصة على الحركة في أكثر من مستوى في وقت واحد . والحدث الرمزي يحل نفسه ، وهو بالإضافة إلى ذلك مُركز عظيم . فالأثاث البسيط الصنع نافع تماما ، وقسوة (هارى) الوسيم على (برثا) الجميلة في مشهد مؤثر لا يتطلب تحليلا لو أن القارئ قد رأى (هارى) وهو ينزع جناحي ذبابة في صفحة ٥٠ من القصة ، ولو أن الأفعال المشابهة الكاشفة قد تتابعك على فترات . وفي مستوى أعلى للقصة ، أرقى من (هارى) و (برثا) يصبح مثل هذا التوقع والتهوؤ النفسى طريقة أساسية .

والانفعال المعقد — وهو حدث ينتج عن دوافع مختلطة — يمكن فهمه بسرعة . لو أن مكوناته ظهرت في وقت مبكر بصورة مبسرة على أنها جزء من التطور الطبيعي للقصة ، ويفهم القارئ عمل الطاقات لو أنه ألف شكها وتطورها . كما أنه لو كانت لديه مواد ثابتة كافية ليقيم منها أساسا ، فهو لا يحتاج إلى صورة مطبوعة لكي يفهم معناها .

المادة والزمن

إن حدود القصة شديدة الغموض ، حتى إن أحداً لم ينجح فى تحديدها . ولا ينبغى أن نستغرب لو أن عنصر أو أكثر من عناصرها قد كثر بحته على حساب العناصر الأخرى ، أو إذا كانت المادة البعيدة عن حدود القصة أياً كانت هذه الحدود — توجد فيها أحياناً ماثلة للقصة . وكل فكرة أو موضوع تقريباً وكل رأى ، مهما يكن مجرداً ، يمكن أن يزود بقوة تصويرية عن طريق تحقيقه ، مثل تجربة الشخصيات المتخيلة ، أو إظهار أنه سوف يفسر السلوك مثلاً . وأكثر المواهب تواضعاً تكنى لطرح نظرية الحركة الكوكبية ، أو مستقبل الصالح العام للدولة ، أو إخفاق الحضارة ، أو تسمم الفيروسات المصفاة ، وذلك فى صورة حكاية خرافية حيث نجد (جيرالد) الشيوعى السابق ، و (ناتالى) أزمة العالم الغربى ، والطفل (الواز) الانحراف فى مدار نبتون . إن عصرنا قد ازدهر بأمثال هذه القصة ، وإذا جالت بخاطرنا فكرة واحدة كالثورة مثلاً ، فكم من قوى ضدها اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية ، أو دينية ، أو فكرية ، أو أخلاقية ، أو تعليمية أو صناعية ، كانت لسيها شخصيات عديمة الحياة ، ولكنها نارت فى القصص التى قرأناها ؟ إن كثيراً من القصص التى تكشف الفضاء فى أوائل القرن التاسع عشر كانت حكايات ساذجة عن رجل الأعمال اللفظ ، والذكى الحساس .

وجميع القصص — خاصة التى أطلقنا عليها اسماً غريباً : حركة البروليتاريا — كانت حكايات ساذجة عن الذكى الحساس ، والنضامن والفجر الأحمر العظيم . وكثير من القصص فى كل الفقرات والحركات إنما هى حكايات

ساذجة . وذلك لأن إعطاء الأفكار وجه شبه بالقصص أسهل من أن تحول ما يحمله العقل والقلب من معاني الأفكار إلى قصة ، لكي تكون القصة صادقة التجربة بالنسبة للقارىء . وجميع القصص من وجهة العملية — سواء أكانت خرافات بدائية مثل مواظ *Gesta Romanorum* (١) ، أم عميقة تقوم على سير الرمز اللاواعى — لا ينبغي أن توضع في العالم الحسى المألوف فحسب ، الذى تحاول كتاباتنا الوصفية الإشارة إليه ، بل توضع أيضاً في قلب الأمور العملية .

وينبغى أن تنحصر الشخصيات وتكيف بالممارسة العادية للعمل ، والانتقال والعقيدة ، والطب ، والسياسة ، وعدد آخر كبير من القوى وأوجه النشاط التى تواجه كل فرد . والسلوك الصحيح لهذا الحصر وذاك التكيف يمكن أن يصبح على جانب كبير من الأهمية في القصة .

وبناء على ذلك ينبغي أن يزود كل قاص القارىء بمعلومات متوالية . فإذا تدأخلت حياة (جون) أو (إيزابيل) مع الكنيسة الأسقفية البروتستانتية ، أو مستشفى البلدية ، أو معمل سبرنجفيل لسك المعادن ، فإن القارىء ، ينبغي دائماً أن يعرف شيئاً يرتبط بطة وسدفن الموق ، أو سلوك اجتماعات الأبرشية والنظام المتبع في معمل التحليل ، أو قواعد استخدام المسكنات ، أو عمل روافع السقف . وأسلوب (جاك هاركوإى) في القصة يزيد قليلاً عن كونه سرداً في شكل قصصى لعمليات صناعة الصلب .

والقصة الاجتماعية تكون دائماً مجرد استخبار في شكل قصصى عن تجارة ، أو مهنة ، أو درجة اجتماعية ، وكثيراً ما أثمرت أنواع من الرواية الطبية السامية قصة من الأنتروبولوجيا (علم البشر) الاجتماعية ، تكون

(١) مجموعة قصص باللاتينية يرجع بعضها إلى أصول شرقية ، وهى تصور الروسية وأساطير القديسين طبعت لأول مرة عام ١٧٤٢ م .

بمثابة دراسة بأسلوب قصصى تبين كيف يكون مجتمع الحفارين ، أو أهل جورجيا الريفيين أو المعدانيين . أو عمال الحصاد المهاجرين ، أو بائعى الحضر ذوى الأصل اليابانى . وكيف يعقدون زيجات من الأبعد ، ويسترضون آلهتهم .

وينبغى أن تنبأ المعلومات حتى فى أكثر القصص صنعة وتعقيداً ، وحتى لو أشارت فى أى موضع مجرد إشارة إلى عملية الحفر أو صناعة الصلب . وتكون المعلومات أحياناً مركز إدراك القارىء للدراما ، بل ربما دارت الدراما حول محورها ، ولكن القصة لا تلبث طويلاً حتى تنقبل الأصول التكنيكية المتحررة التى اعتمدت على خلاصة المعلومات أو المقالات الوصفية التى لا بد أن يرجع القارىء إليها تجربة شخصياته .

لقد أفسحت المجال لمثال واحد ، ومن الأفضل بحث المعلومات المتخصصة التى لا بد أن تتناولها القصة التاريخية . لقد كان (كوبر) منذ قرن مضى حراً فى حشد قصصه بشروح مطولة للحياة فى مناطق الحدود ، والاقتصاد وبحوث عن أهمية المناخ والجغرافية وملخصات للأحداث التاريخية وتحليلاً للحملات العسكرية ، وانتقادات للإستراتيجية . وأحاديث عن صناعة الخشب أو القرصنة أو الملاحة ، أو ملكية الأرض المجبولة . وكثير من هذه الفقرات المبسوثة ممتازة فى ذاتها بحيث يستطيع الناقد بسهولة أن يختار من قصص كوبر نخبه من الكتابات عن معارك البحر ، أو الظروف الاجتماعية فى منطقة الحدود ، أو تاريخ نيويورك ، مما يكون أصول كتاب . وفضلاً عن ذلك نجد كثيراً منها ضرورياً لفهم القصص ، فالحدث فى قصة (الرواد^(١) The Pioneers ، مثلاً تجده محيراً غير واضح ، لو أنك قرأته — كما يفعل عادة القارىء الحديث — دون قراءة التعليقات التاريخية المتناثرة فى خلاله .

(١) قصة لكوبر صدرت عام ١٨٢٣ وتصور حوادثها فى أعقاب الثورة الأمريكية .

ولكن القارئ الحديث يتجاوز عن التعليقات ، وقد رأينا أنه يتجاوز عنها لسببين :

الأول أن هذه الفقرات خارج القصة وليست داخلها ، والثاني أنها جامدة وليست متحركة وقصص (ماري جونستون) (١) تأتي بعد ذلك بنحو ثلاثة أرباع القرن ، ومع ذلك تحتوي على قدر معين من المادة التاريخية بلا تحوير ، ولكن نسبتها أقل بكثير مما نجد في قصص (كوبر) .

وقد واجهت الآنسة (جونستون) الحاجة نفسها لإخبار القارئ بالقوى التاريخية والظروف التي تؤثر في حياة الشخصيات ، ولكن فيما عدا هذه الكمية الضئيلة من الحشو ، نجد الأصول الفنية للقصة لم تجزها طويلا المضي في إخبار القارئ بما يراه لها ، أو بتدخلها الشخصي ؛ فقد أدخلت بعض المعلومات التاريخية القليلة الصادقة ، ثم كتبت على الأساس الذي تقودنا إليه كل تساؤلاتنا ، ذلك أنها صاغت المعلومات بطريقة درامية في صورة سلوك وانفعال . وما لا شك فيه أن القارئ الحديث يشعر بعدم رضائه عن كثير من قصصها ، وأسباب عدم الرضا تليق ضوئها على مشكلة الإخبار كلها .

ولنأخذ مثلا قصة الآنسة (جونستون) : « الدوران الطويل » (٢) وموضوعها الرئيسي يدور حول حملات وادي (شانندوا) التي قام بها جيش (جاكسون ستونول) (٣) .

لقد تناولت تلك الحملات بدقة بالغة ، حتى إن القصة تتضمن تاريخها

(١) قصاصة أمريكية (١٨٧٠ — ١٩٣٦) تدور معظم روايتها من فترات مختلفة من تاريخ فرجينيا ولها قصة مشهورة عن الحرب الأهلية الأمريكية باسم « وف إطلاق النار » « م » .

(٢) صدرت عام ١٩١١ وموضوعها الحرب الأهلية الأمريكية « م » .

(٣) أحد قواد الصاعدين واسمه توماس جوناثان جاكسون (١٨٢٤ — ١٨٦٣) وقد أطلق عليه اسم جاكسون ستونول لبقائه مع فرقته في موقعة (بول ران) الأولى وكسب شهرة واسعة في موقعة (شانندوا) عام ١٨٦٢ « م » .

الحربي موثوقا به. وعلى الرغم من أنها قصة إلا أنها ينبغي أن تزود القارىء بمعلومات عسكرية حقيقية ، وقد اعتمدت أن تفعل ذلك عن طريق رواية الأحداث التي تنخلل حياة شخصياتها . وهناك مجموعتان رئيسيتان من الشخصيات : الأولى تتألف من المدنيين خلف الخطوط . والثانية بمجموعة الضباط والجنود في الجيش . ونستطيع أن نتبع الخطوط الرئيسية للتاريخ الحربي بمعرفة ما حدث لهؤلاء الناس ، وفيم كانوا يفكرون ، وبماذا كانوا يشعرون في القصة ذاتها . ولكنها لم تكن راضية عن الخطوط الرئيسية في ذلك التاريخ ، ولا عن ميزة وجود شخصية رئيسية (لم تعد الآن مميزة بالنسبة لكتاب القصة التاريخية) كانت لحسن الحظ ماثلة في كل مشهد لآى حدث عسكري هام . وكان عليها أن تجمع كل شيء : كل المناوشات ، كل تحركات الجيش ، كل خدمات التكوين والتنسيق والمخابرات ، كل مظاهر الحياة المدنية التي تأثرت بالحرب . ولهذا ففى تستخدم حيلة فضولية طليقة الحركة . ومع تمسكها بالبدا الدرامى استغرقت المعركة بأكملها والانسحاب بمشاهد الحركة والانفعال ، ولكنها لم تستطع أن تفعل ذلك إلا عن طريق صياغة كثير من المشاهد صياغة درامية في أشخاص الغرياء ففى تتحرك من طرف إلى آخر ، ومن المقدمة إلى المؤخرة لا بسبب متطلبات حياة شخصياتها ، ولكن لمجرد وصف المعركة وصفا شاملا ، وبذلك يجد القارىء نفسه ماثلا في الغارات والهجمات ، والهجمات المضادة ، والدوريات الاستطلاعية ، مما قد لا يكون له أدنى اتصال بخبرات الشخصيات . وينبغى لنا أن نؤكد من أن لهم شركاء في الإنسانية ، ولكنهم دخلاء ، بل ربما يكونون أحيانا بلا شخصيات في القصة ، فهم مجرد رموز متحركة لشجاعة التعاضدين في الحرب الأهلية تمثل مشاهد الحرب لكى يراها القارىء جيما ، أو لعله يجد نفسه - وقد فرغ لتوه من مشهد يعتبر جزءا أساسيا من القصة - قد انتقل عبر فرجينيا إلى كوخ حيث يوجد بعض الذين لم يرم من قبل ، وإن يراهم مرة أخرى . والسبب ببساطة أن التاريخ يتطلب

مثالا نادرا للشجاعة والتضحية بالنفس في سبيل التعاهديين .

ومشاهد كذلك تنطبق عليها الالفاظ التي استخدمتها وهي الحركة والحدث والدراما ولكنها تثير القارئ لغرابتها ، إذ لا يجرؤ كاتب معاصر للقصة التاريخية على ممارسة هذه الحريات . ففي قصة (جوثرى) (١) على سبيل المثال « السماء الواسعة » (٢) The Big Sky توجد مادة تاريخية ذات كية مدهشة ، ولكن كل جزء منها يعتمد مباشرة على الفعل الذي تقوم به الشخصيات ولهذا التحم بالحدث حتى أصبح متكاملا .

ويمكن القول إنه فيما بين قصة « الرواده » و « الدوران الطويل » قررت القصة أن المعلومات التاريخية التي تتضمنها ينبغي أن تكون «أها دراما . ومن الواضح أنه فيما بين قصة « الدوران الطويل » و « السماء الواسعة » قد تقرر تحويل المعلومات التاريخية إلى دراما حقيقة ، وثقل المعلومات عن طريق الحركة ليس كافيا ، بل ينبغي إخضاعها لتصبح جزءا من الحركة الرئيسية في القصة .

ومن ثم تقرر في وضوح أن المدأ القصصى يبدو أنه يسعى إلى تنظيم كل المعلومات . وقلة من القصص في أيامنا هذه يدخلون أى نوع من المعلومات سواء أكانت محدودة أو دون تحديد . وكل واحد تقريبا يتناولها كما يتناول الوصف والتحليل . أى إنه يتناولها مثل الأمور الثانوية التي يجب أن يستعين بها ليشيع في القصة الحركة . ولكن كثيرا ما يفضل القاص في نقل العملية إلى النقطة التي يمكن للقارئ أن يتقبلها دون أن يلاحظ ما هو حادث فيها . فكثيرا ما نرى مشهدا ملائما — ليس مكتوبا بقصد الإرسال في القصة . بل لتتمكن الشخصيات من مناقشة مشكلات الإجراءات الدبلوماسية أو استخدام الاسترطومايين في الأمراض الناتجة

(١) توماس ألسي جوثرى (١٨٥٦ - ١٩٣٤) كاتب أمريكي أصدر عددا من القصص أهمها « ردها السائق » ١٨٨٢ و « الملك السائق » ١٨٨٦ و « الجواد الناطق » ١٨٩٢ وغيرها « م » .

(٢) صدرت بعد وفاة مؤلفها عام ١٩٤٧ « م »

عن فيروسات، أو نظرية تنقل الأفكار، أو عجز الأمم عن مجاوبة التحدى التاريخى — وهو برمته معلومات للقارىء تساعدة على فهم القصة .

ونجد فى القصة المشاهد الشديدة الإثارة ، والخطأ فيها — على الرغم من أن المعلومات الضرورية التى تتضمنها قد طرحت فى شكل قصة — أنها لم تبرز بالقصة . ومع أن هذه المشاهد قصة فى حد ذاتها إلا أنها ليست جزءاً من القصة الأساسية .

وفى القصص الأخيرة (لشروود أندرسون)^(١) تميز أسلوب من الكتابة ثم شاع بعد ذلك . وأنا لا أشير إلى المشاهد الغرامية العارية التى انتقدت بشدة فى قصة همنجواى (سيول الربيع) Torrents of Spring ، بل إلى أحداث النفس المتخيلة — عن الميلاد ، وأخوة الدم ، وميل الروح للأخوة ، والعذاب الناتج عن عجز العقل عن ملاحظة دوافعه العميقة ، والوحدة التى تسجن حياة الإنسان ، وعن عدد كبير من الأفكار الغامضة ، والتى كانت نامية من الناحية العاطفية . ومعظم القراء لا يجدونها سخيفةً لحسب ، بل كثيفة ضارة . وقد أزعجت عدداً من النقاد الذين لجأوا إلى سبل مختلفة من التحليل لوضعها فى صورة عقلية ، ولكن سرعان ما اكتشف عجزها الحقيقى عندما فحصت بطريقة فنية ، ومثل هذه الكتابات شاذة ، فهى غنية بالعاطفة بل هى فى الحقيقة تخلو من أى شئ . إلا العاطفة ، وهى مادة من نفس نوع المادة التى تتكون منها القصة ، ولكن القصة لا تصنع منها .

(١) كاتب أمريكي (١٨٧٦ — ١٩٤١) وأهم قصصه « الرجال السائرون »

١٩١٣ و « ودون الرغبة » ١٩٣٢ « د » .

وطالما قورنت قصة « توماس وولف » (عن الزمن والنهر) بقصة (موبى ديك) (١) ، ولكن ينبغي أن نذكر في مجال المقارنة الحقيقية قصة « ملفل » الأخرى (بيير) (٢) التي تتشابه في طابعها مع الكتابات ذات الانفعال غير المحدد . ولم يكن في استطاعة « ملفل » في ذلك الوقت أن يتم عملية التحويل الإبداعي ، وكان قانعاً بتعويض القصة بالبلاغة كما فعل (وولف) وهو في أسوأ حالاته ، كما يتضح من الفقرات التالية :

« ولكن كان هذا هو السبب في أن هذه الأمور لا يمكن نسيانها — لأننا ضائعون ، عراة ، وحيدون في أمريكا ، تنحنى علينا سموات ضخمة قاسية وجميعنا مسيرون إلى الأبد ، وليس لنا مأوى . ومع ذلك فما نذكره جيداً ليس البطء ، أو التقطير الرملي الدقيق للأبام التي لاحصر لها ، تلك التي نذكرها جيداً ، أورماد الزمن ، وليست السنوات الضائعة الكثيرة المطردة ، أو القوائم المزعزعة للحياة الضائعة ، والوجوه المألوفة التي نذكرها جيداً ، إنه وجه شوهة مرة وانتهى أمره في الزحام ، عين هي التي رأت ، ووجه هو الذي ابتسم واختفى مع قطار مار ، إنه تنبؤ بالتلج في ليلة معينة ، وضحكة امرأة في طريق الصيف منذ سنوات بعيدة ، إنه ذكرى قر وحيد ، يرى على حافة الصنوبر المظلم في أكتوبر الهرم — وكل حياتنا مدونة في طية ورقة على قفن ، ثم باب يفتح وحجر .

ولما كانت أمريكا تضم آلاف الأضواء والأجواء ونحن نجوب الشوارع ، فنحن نسير في الشوارع إلى الأبد ، نسير وحدنا في شوارع الحياة . وإن هذا المكان مثوى الرياح العاصفة والأوراق المتطايرة في أكتوبر الهرم ، وتهاوى ثمار البلوط على الأرض ، إنه مكان تقاذف

(١) قصة لهرمن ملفل عام ١٨٥١ م .

(٢) قصة لهرمن ملفل أيضاً نشرت عام ١٨٥٢ م .

العاصفة التي تنوح على سفح الجبل البارد، حيث يصرخ الشباب بلا صوت، ويشعرون بمجوية قاسية، وطاقات قوية لم تستغل. إن هذا المكان أيضاً يقع حيث تجتاز القطارات الأنهار.

وهذا النوع من الكتابة يتردد (في القصة) من موضع لآخر كقوله مثلاً؛ وفي النهاية، وفي غابة الليل المظلمة، ومن خلال الرؤى والذكريات، ومن خلال الأنسج المسحور للزمن، والبرهة الخالدة للزمن، لحظة الأبد— كان هناك فارسان راكبين؛ راكبين في أثناء الليل.

من هما؟ إننا نعرفهما بحباتنا، وسوف يركضان عبر الأرض، وعبر طريق حياتنا الذي يسكنه القمر إلى الأبد. اسماهما: الموت والشفقة، ونحن نعرف وجهيهما. لقد ركب معنا أخونا والدنا في لحظة الحلم المسحور والصورة المنخيلة لليل. إن ستابك جواديهما تتناغم في الزمن مع إيقاعات القطار.

إنهما ينطيان جياد الفضب السوداء ذات أعراف القمر، في سدفة الليل، ولحظة الزمن، والحلم الشاحب الخالد، إنهما يندفعان عبر الأرض المسكونة بالأشباح، وتيه القمر المسحور، وسنابك جواديهما تنسق في إزعادها مع صوت القطار^(١).

(١) لل جانب الفعلة التي أنيرها للناسفة، لا يمكن أن أغفل ملاحظة أن هذه الكتابة سبقة إلى درجة منزعة وأن الفقرات الأولى التي التبتها قد أمد طبعها ضمن مختارات مختلفة بقصد عرض أعظم كتابات مصرنا، كما يرجع إليها بمجد وتحليل— لا فيها من جال ومهارة الأسلوب— في الدراسات النقدية التي تكتب من (وولف) بما يجعل مستويات التفاد الأمريكيين تدعو إلى الفحشة. وقد سبق أن أشرت إلى أن كثيراً من تقاد القصة قد كتبوا وأماهم طائق، وهو عدم استطاعتهم التفكير في القصص من الداخل، ولكن من المؤكد أن أول شرط يلبي توافره في التقاد فهم معنى النثر. ونثر هذه الفقرات تاله، سخي، رث، فاتر. لأنه نثر مثل المواضع التي يتجشؤها قلت أم كثرت. والحقيقة أن من يكتب بهذا السوء والنموض لا يمكن أن يكون غير تليذ فاضل، ولا أدري لماذا نضيم الوقت مع أحاديث نافذ حول المجتمع والصروط الجمالية في القصة بينما نراه يتل هذا النفاضة؟

في مثل هذه الفقرات نجد أمور أسرة (جانت) قد تبخرت ، وأن (وولف) ذاته ينبض بنشوة وألم فوق القدرة البشرية ، أو فوق الشيء الممكن. والخطأ فيها وفي الكثير الذي يماثلها لا يكمن في المبالغة ، — فالمبالغة دائماً تلتقي ترجيحاً في القصة — ولكن لأنها في الحقيقة كامنة في شخص ! (وولف) نفسه . أى إن قصته التي تناول أسرة (جانت) المتخيلة ، قصة مشروعة ، ولكن القارئ يجب التدليل على أبة دعوى .

فإدام قد شرع في قراءة القصة فسوف يهتم اهتماماً خاصاً بأسرة (جانت) ، وهو ليس بعميم الاكترات ، ولكنه خصم نشط ضد مشاعر (وولف) مهما أثارت ، إذا كانت في مضمون غير قصصى .

وقد يقال أحياناً في معرض مدح مثل هذه الفقرات — التي تبدو كالغفن في كثير من القصص ، ولو أن القصص لا تعالج كثيراً بهذه الصرامة التي نجدها عند (آندرسون) و (وولف) — : إنها شعرية ، ولكن القصة هي القصة ، والشعر هو الشعر ، وكلاهما يختلف عن الآخر في طرائقه .

وعندما تختلط تلك الطرائق فإنك سوف تحصل على شيء مختلف عن كليهما ، وأدنى أهمية من كل فن على حدة . إنهما ينبعان من مصادر طبيعية واحدة ، ولكن القصة تستخدم المادة بطريقة الخاصة ، وتشكلها حسب أغراضها ، وإلا كانت النتيجة كارثة .

والعاطفة في مادتها الخام يمكن أن تكون صفة للشخصيات التي ترتبط حياتها بغيرها في التخيل الخصب ، فإذا ظلت مجرد صفة للؤلؤ فإنها لم تتحول إلى قصة بعد .

والكتابة الوصفية التي تهدف إلى إضفاء الحقيقة على المشهد ، أو الكتابة التحليلية التي تقصد أن تشرح سلوك الشخصيات ، والكتابة التقديمية التي ترمى إلى التعريف بالحدث تعتبر قصة رديئة الكتابة ، بغض النظر عن كونها

مستوفية لشروط القصة ، فعناها — مهما يكن سيء التحويل — إنما هو معنى القصة ، وليس شيئاً خارجاً عنها . ولكن الكتابة العاطفية التي لم تحول بعد والتي لا ترجع نسبتها أو صحتها إلى الشخصيات بل إلى القاص ، ليست إلا مرحلة في طريق القصة ، مرحلة لا تزال ناقصة . والاعتراض نفسه يمكن أن يوجه إلى هذه الكتابة ، كما وجه إلى الكتابات الرديئة التداول الأخرى . أى إنها تمرقل تطور القصة تماماً مثل صفحات من دليل التليفونات توضع في مشهد موت ، وهي تحطم التخیل بتجريد القاص من جناحيه . غير أن الاعتراض الموجه إلى الكتابات الرديئة التداول ، موجه إلى طريقة التداول فحسب ، أما المادة نفسها فقبولة ، فقد رأيت القاص يحرك الخيوط ، وهذا شيء مؤسف ، ولكن الذي — على أقل تقدير — كانت تؤدي دورها .

ولكن حين يجيش القاص بماطفة ويمشي في الشوارع إلى الأبد بين الأوراق المتناثرة لاكتوبر الحرم ، أو حين يمتطى جبال الغضب ذات أعراف القمر في لحظة حائلة من الزمن عندئذ يصبح عرضاً دون أن توجد فيه دى .

إن التحليل التكنيكي الفننى بناء على ذلك ليس له معنى ، فكل من يستطيع أن يقول إن القاص قد أخطأ في فنه أو أظهر عجزاً فيه ، إنه يكتب شيئاً يشابه المختارات الأدبية في العهد القديم (التوراة) ولكنها تختلف عنها في خلوها من الجوهر الحى . إنه بالتأكيد لا يكتب قصة ، ولعل مادته تكون ذات فائدة عظيمة بالنسبة للقصة ، ولكنها قبل أن تصبح قصة ينبغى أن تخضع لعمليات سبق لنا أن ناقشناها في النصف الأول من هذا الكتاب وينبغى أن تظل فترة طويلة في حوض الدباغة ، أو في وعاء العجين حتى تنخمر — أو في أى استعارة شئت — ينبغى أن يحدث لها تحويل قبل أن تتخذ شكلاً . فكان الشيء الأساسى لم يتم عمله فيها .

والعبء الثقيل الذى يجب أن يتحمله تطور القصة هي الفكرة .

ففي أحيان كثيرة يكون الهدف والمغزى في القصة هما الفكرة التى تتضمنها . ومادامت القصة قد تضمنت فكرة فليس هناك أى خطر مادامت الفكرة قد أصبحت نتيجة يستقيها القارى . من حياة الشخصيات . ولكن حين نتحدث عن (قصة الافكار) فلا بد أن نتجه ناحية الحدود الخارجية للقصة التى تعتبر مادتها الفطرية تجربة ، وانفكير — وهو الوظيفة الذكية للعقل — تجربة بالتاكيد ، بل ربما كان أكثر أجزاء الحياة الآتية إقداما ومغزى . ولكن التفكير العنيف في القصص يفشل في تكوين قصة ، كما أن التجربة الذكية بالتاكيد شديدة الصعوبة لتقلم في شكل قصة . والتفكير الذاتى للإنسان ، ربما كان يحمل بعض أو كل خصائص الدراما ، وإذا تتبع أى منا مجرى تفكير الآخر . فقد يجده يستغرق الانتباه كالدراما . ولكن تحويل التفكير أو التفكير إلى صورة درامية عمل شديد الصعوبة ، ولهذا يفشل عادة . والقصة ينبغى أن تكون دراما ، ولكن الفكرة هي أكثر المواد التى يمكن أن تتعامل معها عناداً ، فإذا كانت القصة ليست سهلة عندما يقف شخص واحد على المسرح ، فإنها تثير القلق عندما يكون هذا الشخص مفكراً .

ويعظم الخطب إذا وجد باعتباره تفكيراً أو فكرة ، يضاف إلى ذلك . أن ما أسميه مشهد المناقشة — أى المشهد الذى يتألف من شخصيات تتناقش أو تنمى أفكاراً ، أو تهذبها — شديد الخطر ، حتى إنه ربما أوجد نفوراً تتضمنه القصة ، مع أنه مباشر ودرامى ، وقد أتاحت له الحركات الأساسية للحوار . ومثل هذه الحركة الثانوية يمكن للكاتب أن يهيئها بين وسائل التشكيك الأخرى ، ولكنه يحمل القصة دائماً عبئاً قاسياً ويكون عادة مهلكاً . ونحن نعتقد على أن الإخوة كراماتزوف ، قصة عظيمة ، ولكن هل يوجد قارى لم يصل أحياناً إلى حافة اليأس بسبب مجادلاتها ؟

لقد قلت إن القصة قد انتهت إلى أن المقال نوع أدبي والقصة نوع آخر . وإن حذرهما من التفكير يعني أن النوع الذي هو قصة يمنعهما من أن تكون مقالة ، أو حواراً أفلاطونياً ، أو أى شيء آخر تكون وظيفته الأساسية نقل الأفكار . « قصة الأفكار » ، تقرب أن تكون تناقضاً بحيث نجد من الصعب جعلها قصة . كما أنها بحاجة إلى قوة بالغة ومهارة لكي تكون قصة جيدة .

لقد ذكرت بحملا للمعلومات التي توضع في شكل قصة بحيث تصبح حكاية ساذجة . وهناك حكايات أخرى مشابهة ، عن فكرة أو عقيدة ، أو بحث أو منهج . وهي جميعاً من آداب القصة التي تلعب دوراً ليس هيناً . وينبغي أن نسر في الجزء الأكبر منها بما نتلقى من تعاليمها — حين نقرأ عن الجنس البشري في منتصف الطريق إلى المنحدر — كما تتمثل في الشكل العلمي الذي نجده عند « تويني »^(١) حيث لا تشغل بموضوع حب مدبر بين الناطقين بلسان الفكرة ، أو تشغل بما يماثل ذلك من مقاطعة عرضية مثل مرض طفل متخيل .

ففي (الإخوة كراماتزوف) كان لـ (إيفان) فضل تحويل فقرة كبير المحققين إلى شعر درامي ، ولكن في القصة فقرات فيها أفكار رائمة ماثلة ، ولكن (إيفان) يكتفي بنشر يحها لشخص آخر .

ويبدو أن هذه الثغرة ليست كافية ، فالأفكار العظيمة في قصة وبحث عن الزمن الضائع ، كانت وراء القصة وليست داخلها ، وقد يصنع القارئ منها ما يشاء بعد فراغه منها ، ولكن يظل ماثلاً أمامه سوان وآل جرمانت وكارلوس .

(١) آرنولد تويني (١٨٨٩ — ؟) مؤرخ إنجليزي اشتهر بكتابة « دراسة لتاريخ »
الذي بحث فيه نحو المقارنات والتعليلات ، ومن كتبه الأخرى المشهورة (الحاضرة في الميزان)
١٩٤٨ « م » .

ويمكن القول بأن هذه الأفكار الأساسية - كالتى ذكرناها - تصبح حية فى القصة ، كما قد تكون مهمة فى حياة الشخصيات . وأن منحها الأهمية عمل شاق يضطلع به القاص . وفى قصة « ظلام فى الظهيرة » ، Darkness at Noon (١) على سبيل المثال تحققت أهمية الأفكار عن طريق استخدام السجن . والاستقامة ، ولحظة انهيار الرجال ، وتدمير الشخصية ، حتى الموت نفسه محوراً للأفكار مع وجود تناقض بينها . وفى قصة (جراهام جرين) « جوهر الأمر » The Heart of the Matter (٢) لم يكن الموت وحده متعلقاً بالفكرة ، بل اللعنة الأبدية أيضاً ، وكانت الفكرة هذه المرة أيضاً غير واضحة لأننا منغمسون فيها فى معاناة الناس . إن القصة ليست فكرة أكثر مما هى منهج . وليست منهجاً أكثر مما هى عرض : القصة هى الناس .

والمشكلة الأكثر شيوعاً - على أية حال - ليست الأفكار الرئيسية . سواء أكانت قد امتصتها القصة تماماً أم بقيت وعليها علامات صناعة المثل الحكى ظاهرة عليها . بل إن المشهد يتطور حين يركز محنواه على التفكير ، سواء أكان مناقشة الفكرة أم عملية التفكير غير مصبوعة بالشعور .

ويظل تصور الفكرة - بغض النظر عن مدى دراميته - منقطعا حتى تعطى الأفكار المصورة أهمية رئيسية فى حياة الشخصيات . وحتى ذلك الوقت يبقى مايعتبر العمل الشاق : وهو إضفاء الأهمية عليها بالنسبة للقارى .

والشخصيات تصطدم فى عنف بالتجريد : وتظل فائزة فى ذهن القارى . حتى ترتبط بالقدر . اللهم إلا إذا شحنت بأكثر من التفكير . ويبدو أن من الصعب إعطاءها شحنة عالية منه لمدة طويلة ، دفعة واحدة ، حتى إذا كانت تعمل فى الحركة المركزية للقصة وتصنع محورا لتجربة الشخصيات .

(١) قصة بقلم آرثر كوينتر صدرت عام ١٩٤١ . «م»

(٢) صدرت عام ١٩٤٨ . «م»

وقصة (ليونيل تريلنج)^(١) «وسط الرحلة» The Middle of the Journey يمكن أن تكون مثالا . فهي قصة ذكية ومتحركة على الأساس القائل بأن القيمة العظمى في الأفكار . وهى تحل بنجاح مشكلة صعبة . ونجد الأفكار نفسها في فقرات متكررة هى بؤرة وحركة المشهد . ولكن (تريلنج) كان أكثر من يجتهد ؛ فهو لم يتناول شخصيات متحمسة للأفكار لحسب ، ولكنه ينقل قوة إدراكها لتسرب فى دم القصة فيستخدمها ، ولم يكتف بتقديم شخصية رئيسية تبلى من مرض قاتل . كان يمكن — نتيجة التجربة والظروف — أن تحتل الأفكار مكانه ، كما أنه لم يكتف بأن يستغل المنهج والتغيرات فى فكرته الرئيسية فى حياة شخصياته . بل أبقى أيضا فى يده الموت والتهديد . والخوف من الموت وانقسام الصداقة ، والفرع ، والشك ، واقفاء الأثر . والغزل ، والقتل العمد . وقبل أن تفرق أى فقرة فى أمور ميتافيزيقية أو اقتصادية . يصلها مرة أخرى سريعا بقصة متحركة^(٢) .

أما عن معالجة التفكير فقرة بعد أخرى عن طريق الشخصيات ، فهى تشبه طريقة العرض والتحليل ، إذ لا يمكن تجنبها إلى حد كبير ، كما أنها تعتبر دائما تهديداً للتخييل . فالشخصيات ينبغي أن تفكر لنفسها كالقارىء تماما ، ولكن حين تطول معالجة الفكرة — كما يحدث فى هذه الطريقة — تصبح وصفية خامدة . وفى القصة الجيدة الكتابة يوقف عمل العقل إلى أدنى حد ليصبح بكل دقة ، وهو معرض لكل ما يحدث رد فعل يجعل له مغزى فى المشهد ، ولكل وسيلة تجعله يتحرك .

(١) تريلنج (١٩٠٥ — ؟) قصص وناقد له دراسات مشهورة من ماثيو آرنولد وفوستر وكان محرر فى صحيفة (كيبون ريفيو) ولد أسير قسنت (وسط الرحلة) عام ١٩٤٧ م .

(٢) تريلنج له أكثر من شخصية أدبية ، من بينها مهمة الناقد المنهجي ، وبناء على ذلك فهو مطالب بأن يصدر أحكاما فى الأدب ويقرر أى أنواع القصة صحيح وأيها خاطئ . وبعد نشر قصته (وسط الرحلة) بفترة قصيرة سلك الطريق الذى يسلكه معظم القصاص القدامى وأرسلوا النقد ، وقد وجد أن الطريق الصحيح للقصة من الآن فصاعدا هو التخصص فى القصص مثل قصص (ليونيل تريلنج) .

لقد ذكرت من قبل خصبة فريدة للقصة ! وهي قدرتها على الوجود بطريقة تزامنية (١) ، بمستويات مختلفة من المضمون، وقد استخدمت قصص المسرح والسينما بسرعة عدة مستويات . والحكاية من أى نوع يمكن أن تفعل ذلك ، ويزيد العدد كلما حققت القصص حدثاً رمزياً ، ولكن المسرح يصبح — للأسباب التي ناقشناها — عميقاً في رمزيته حين يكتب له كاتب مسرحي عظيم . يضاف إلى ذلك أن الكاتب المسرحي مقيد بالزمن اللامرن الذي يضطر إلى الالتزام به ، فالمسرح والسينما يخضعان لبعض القيود التي تنحصر منها القصة . فقتضيات الفن القصصي تطلق يد القاص — إلى المدى الذي تصل إليه مهارته — ليعمل بطريقة تزامنية في مستويات مختلفة من المضمون ، كما نوحى له تجربته ، أو كما يؤدي إليه اختياره .

ولا نجد في أى وجه من وجوه كتابة القصة أن قدرة الكاتب ومهارته في صنته تكون أكثر ارتباطاً وتلازماً مع المضمون مما يراه في هذا الموقف ، حتى يمكن القول إن موهبته تنفذ إلى المدلولات وتخلقها ، ولكن خبرته تبدو عندما يخلق هذه المدلولات واحداً فوق الآخر في مكان واحد . والنظام الاقتصادي للقصة يتطلب نوعاً من المادة ليخدم أكثر من غرض إن أمكن ذلك ، وليتضمن أكثر من المعنى المباشر لاستطاع ، ويعبر عما يرى إليه بطريقة أفضل . ويظن المرء — فيما سميناه عملية الخلق — أن الإحساس بالمضامين فيها إنما هو تبادل مع القدرة على وضع الأشكال التي تبرزها ، ولكن الشروط التكنيكية الأساسية التي تجعل مقارنة الكمال ميسوراً في القصة هي حرية الكاتب في استخدام قليل أو كثير من الطرق القصصية وفق ما يتطلبه غرضه ، وحرية في تجزئة قصته إذا رأى ذلك مناسباً ، وحرية السكاملة في استخدام عنصر الزمن . وهذه الحرية الأخيرة حرية مزدوجة ، فهي حرية في الزمن باعتباره نتيجة ، وحرية في الزمن باعتباره إدراكاً .

(١) أى التوافق في الحدوث والزمن «م» .

وإذا تناولنا تصويراً نظرياً لمشهد متوسط الطول فإن ما يحدث فيه — ونأمل — سوف يكون مثيراً في حد ذاته ، فالمعضلة تحل ، أو ربما يوجد رباط عاطفي بين الشخصيات ، أو ربما يحدث أى شيء معين كصدام بين سيارتين . وهذه الأمور لها سلطان حقيقى على القارىء ، ولكنه من جهة أخرى سوف يراها ضرورة في هذه القصة ذاتها ، فهي نتيجة لما حدث من قبل . وهو يراها تميراً عن شخصيات في تلك اللحظة تبعاً للحظات السابقة التي رآها . وهو يحس الانفعال بالطريقة ذاتها كما هي الآن ، وبالنظر إلى ما جعله أمراً واقماً الآن . بل إنه منذ أصبح يتذكر اللحظات الماضية ونتائجها ، فهو يرى ويحس التلونات ويميز بينها ، وهذا التمييز معقد بالنسبة لعدد من الشخصيات على المسرح ، وكل منهم له حاجته الذاتية . وهنا يقع صدام ، وإخضاع ، ثم قلة : إن الأمر مثير بهذه الطريقة ، ولكنه في الوقت ذاته عمل شخصيات حية ، وعمل هذه الشخصيات باعتبارها ضرورة ، وعمل أحداث شاركت في جملة أمراً واقماً . وقد حدث ذلك نتيجة تفاعل الشخصية مع الظروف ، والحاضر مع الماضي ، وقد حدث أيضاً لأن مجموعة الظروف تفرض حدوثه ، ثم إن الشخصيات تصرف بالطريقة التي تصل بها إلى هذه النتيجة . كما أن المشهد قد تحرك في وضوح ، وتحرك إلى الأمام ، وأضاف جديداً إلى الحاجة التي يمكن أن تنشأ كما نرى في الحدث والانفعال ، فالقارىء يراها ويشعر بهما بالنظر إلى المستقبل ، وإلى تفاعل الظروف ومصائر الشخصيات ، وهو في الوقت ذاته يراها بالنظر إلى نفسه . وقد يزيد الحدث والانفعال من تجربته الذاتية أو يعيقها ، أو يشرحها ، بل ربما يرقى شعوره لمصلحته ، وقد يجعلها التناول الثابت العميق شيئاً رمزياً للجنس البشرى — حظ الإنسان ، وكذلك حظ القارىء الشخصى .

وقد تكون الدلالة التكنيكية هنا في الأبعاد الجديدة التي خلقها تطور العلاقات من جزء إلى آخر في أثناء نمو القصة . أو لعلنا نضع في الاعتبار

الوظائف التي يؤديها الحوار . وأبسط وظائفه أن تبادل الأحاديث التي يستغرق صفحة أو نحوها قد يكون مجرد طريقة قصصية : عملية آلية لتحويل الحدث العضلي والنفسي في المشهد .

وفي ضوء هذه النظرة ينبغي أن يخدم أغراضا أخرى أيضاً ، فيجب أن يعمل على تقوية إيمان القارئ وتقبله له باعتباره كلاماً إنسانياً ، وهو ليس كلاماً إنسانياً بطبيعة الحال ، فهو يعقد عنصر التنعيم والتفخيم الصوتي والتعبير الوجداني ، والإشارة ، والمسيرة العضلية الدقيقة التي تضخم الحديث . وهو لا يحرص لنفسه الجمل الاعتراضية والمقاطعات والانحرافات والثروة التي لا هدف لها . بل هو دائماً ذو هدف ، وفي الصميم يصل إلى غرضه في الحال ، وإلى مجموعة أغراض بجانبه .

والحقيقة أن الحوار في القصة من إبداع القاص نفسه بغض النظر عما يبدو في الحوار من حيوية تجعله حديثاً فيه جدة . فإذا استطاع أن يبتدعه في وقت مبكر . وكان متمكناً منه فليس عليه بعدئذ إلا أن يلتزمه . ولكن الحوار أيضاً جزء من أي مشهد سيء التأليف . وكل قاص يدرك أن في إمكانه أن يصلحه : إذ يمكن أن يكون أكثر تركيزاً واستيعاباً ، وكشفاً وأكثر دلالة على الشخصية وأقوى شحناً بالأفعال ، وأكثر جمالاً ورقة في السمع ، وأعظم ثباتاً وصقلاً . وفي كل قصة يطالع القارئ فقرات من الحوار قد نمقت عدة مرات أكثر من غيرها ومع ذلك تظل أول ما يجري فيه القاص تعديلاً عند قراءته المسودة الأولى .

وبينما نجد الحوار يثث الحركة في المشهد ، نراه يميز بين المتحدثين . والقارئ الذي يظن أن «الشخصيات جميعاً تسكلم بعضها مثل بعض» يجانبه الصواب . ويصعب تعرف أحاديث الشخصيات المختلفة دون استخدام لوازم ، أو أساليب معينة ، مطعمة بإيقاعات وتراكيب واصطلاحات ،

واختصارات ، وتضمنيات كلها خاصة بالشخص ذاته . وربما تنألف الأجزاء القصصية المكتوبة بمهارة ، ذات الطول المناسب ، من حوار المحسب ، يعرف القارىء منه المتحدثين من كلماتهم دون غيرها .

كل ذلك يتم بادیء ذی بدء . وهناك مهام أخرى كثيرة ، فالحوار من أدق وسائل القاص وأكثرها مزايا ؛ فهو يدل على الشخصية ، بل هو في الحقيقة الوسيلة الأساسية التي يتعرف بها القارىء على الشخصية ، كما أنه — مثلما رأينا — أكثر الطرق مناسبة لتزويد المشاهد بالمساعدات الوصفية والتحليلية والإخبارية التي يتطلبها . وليس من أجل الحوار لذاته — حتى لو كان شعراً حكماً أو تعليقاً ساخراً — يمكن ألا يكون في داخل المشهد . مالم يكن ذلك لغرض في الأداء .

وكما نما الحوار وقوى الحدث كان ذلك سبباً في الكشف عن حركة تقدمية أخرى في الزمن الماضي ، وكذلك الكشف عن الشخصية والإضافة إليها . كما أنه يحدد التوازن بين ما يقال وما يستنتج ضمناً ، فهو وسيلة مباشرة لتوجيه القارىء إلى الدراية والعلم ، أو إدراك ما يرمى إليه القاص ، كما أنه وسيلة مباشرة لتخيل أكثر عما في المضمون . هنا إذن أبعاد مختلفة من الشخصية والانفعال والمعنى حيث يتحرك المشهد المكتوب ببراعة ، وتزداد الأبعاد مع التقدم من مشهد لآخر ، لأن مضمون أى جزء يبرز مضمونا آخر بحسب علاقته بما حدث من قبل ، ومضمونا ثالثاً بحسب علاقته بما سوف يحدث فيما بعد . وتزداد روعة القصة بحسب نمو هذه العلائق ، وكلما تضمنت أى صفحة إشارة جديدة لما تقدمها . ويتطلب النظام الاقتصادي للقصة أن يوجد القاص في كل حدث وانفعال روابط عديدة بسوابقها كلما أمكنه ذلك .

وقدرة القاص على أداء ذلك كله تيسرها له حريته في استخدام الزمن كما يراه له . ولا بد أن نذكر نقطتين يستخدم فيها الزمن بفضيف أبعاداً للقصة . الأولى ناتجة عن حقيقة أن القاص قد يمتطي تاريخ حكاية أى شكل يحدث التأثير الذى ينشده ، والأخرى ناتجة عن حقيقة أن العقل قادر على استخدام كل فترات الزمن الماضى باعتبارها شيئاً واحداً ، وأن هذا الواحد يصاحب الحاضر فى الوجود .

والصورة الطبيعية للقصة هى السيرة الذاتية القصصية التى يروها شخص عن نفسه ، مثل « ديفيد كورفيلد »^(١) David Copperfield أو هنرى إزموند^(٢) Henry Esmond ، فى السن العالية للشخصية الرئيسية ، أو بعد مرحلة حاسمة فى حياته نجده يصف الطريق الغريب الذى سلكه . وقد يبدأ من يوم مولده ، كما فى القصة الأولى ، أو بأيام الصبا (بعد إجراء النقل فى الفترات) كما فى القصة الثانية .

والسيرة الذاتية القصصية التى يروها شخص عن غيره هى الشئ نفسه الذى تم حكايته عن طريق الشخص الثالث ، ولعلمنا طبيعة شأن النوع الأول . كما تتمثل فى قصة « الواقعة » The Affair التى تجمع كل القوى التى تنازراً للوصول إلى نتيجة محددة ، تلك التى تكون دائماً منكشفة حين تبدأ هذه القوى تسلم الواحدة منها للأخرى ، وما تلبث أن تحل لمن يتبعها .

والطريقة الطبيعية لرواية القصة — كما وجه الملك نصحه إلى (أليس) — أن تسلمها منذ البداية ، ثم تمضى حتى النهاية ، وبعدئذ تتوقف . وذلك لكى تضى على أحداث القصة التسلسل التاريخى المباشر كما حدث بالضبط . ولكن من الممكن أن يروى أى حدث باستحياء الماضى فى أى وقت

(١) قصة لشارلس ديكنز تعتبر ترجمة لحياته نشرت عام ١٨٤٩ م .

(٢) قصة لكارى صدرت عام ١٨٥٢ م وتصور حوادثها أيام الملكة آن م .

متأخر عن موعد حدوثه ، عندما يعول على تيار الزمن الحالي في القصة . وعند الوصول إلى معركة «راميه»^(١) في التماقب التاريخي نرى (هنري إزموند) ربما تجاوز عنها في وقت حدوثها ، ثم عاد إليها فيما بعد ، عندما وجد طرفاً منها قد أصبحت له أهمية مباشرة . وهو يقص عندئذ الوقائع التي أدت إلى اشتراكه في المعركة ، وينقل الحدث إلى قلب المعركة ، ثم يمضي به إلى المدى الذي يتطلبه هدفه . والحركة المتقدمة في القصة تتوقف بعد فترة ، ويبدأ التطور مباشر في حركته في وقت أكثر تذكيراً من المرحلة التي يكون التطور الأساسي قد وصل إليها . وقد يتوقف هذا التطور أيضاً وتحدث بداية جديدة ، سواء أكانت أكثر تذكيراً من النتيجة المتوقعة ، أم متأخرة عن بدايتها ، ولو أنها مبكرة عن النقطة التي وصلت إليها عند حدوث التوقف .

وهذه النتائج المتوقعة والمتقدمة ربما تكون غاية في التعقيد ، متراكمة بعضها فوق بعض ، أو حتى مبعثرة حتى إن أجزاءها يمكن تنظيمها في طبقات مختلفة ، ولست في حاجة إلى الإشارة بأن هذه التنظيمات المعقدة تتطلب مهارة كبيرة . وإذا نظرنا إلى الحدث الظاهر أولاً باعتباره حركة ، نجد أن كل نتيجة متوقعة تتحرك إلى الأمام بقوة دفعها الذاتية ، وأنها تتحرك في اتجاهين ، فهي تحمل في الصفحة ذاتها التطور الرئيسي للقصة في اتجاه النهاية المتوقعة ، وفي الوقت ذاته تتحرك في اتجاه النقطة التي وصلت إليها الحركة الرئيسية في القصة عندما توقفت . ومن المهم إدراك أن حركة الرجعة إلى الوراء تسير الحركة المزدوجة (أو المركبة) . ويمكن رؤية حركة الرجعة إلى الوراء بوضوح بطريقة مقارنة ، وإن كانت أقل عرضية ، وذلك حين يبدأ مشهد وجد متجه إلى نهايته في الكشف عما حدث في الجزء المغفل ، بينما يتحرك بطريقة مباشرة إلى نهايته . ويحدث الشيء نفسه أساساً في مهارة

(١) بلدة في وسط بلجيكا حدثت فيها معركة عام ١٧٠٦ م .

وبطريقة مغايرة باعتباره جزءاً من التطور غير المتوقف للشهد ، عندما يكشف الحدث والانفعالات — بنفسها، وبكونها جزءاً من التطور المتقدم — وإحياء المواقف والأحداث والانفعالات والسلوك، وهي الأشياء التي كانت بجملة حتى الآن بالنسبة للقارىء ، ولكنها بالضرورة جزء مما يجرى الآن. ومن خلال هذه الطرق جميعاً تنظم فترات الزمن تبعاً لحاجة القصة . ولكن هذه الأوقات المنظمة تضيف أبعاداً جديدة : فهي تصبح عديمة الأثر ما لم يتضامن معها القارىء . ويكون شاعراً بأن إضافاتها المتلازمة مع القصة تزيد من إدراكه . فغاياتها في النهاية زيادة التأثير ، للتوكيد ، أو لإحداث قوة أكبر ، ولتحقيق قيم أساسية مثل الشك ، أو الوصول إلى الذروة ولزيادة الإيضاح ، ولحل (أول الحل الجزئى) أى غموض يكتنف القصة ، أو لإحداث فهم موسيقى دقيق يؤثر في تمقد أو تمزق الشخصية ، ونعقد أو تمزق الدوافع أو السلوك ، أو العلاقات ، وتعديل الشخصية ، أو الانفعال ، أو الدافع ، وتفاعل الفكرة والتغيرات . ولا يعني في هذا المقام سبب استخدامها ، فأقصده هو أن القصة تستخدم أبعاداً كثيرة ، تتماثل مع الرواية والمضمون وأنها تزيد الضوء والاندماج والمعنى .

ومن المفيد تقديم دراسة تفصيلية لنموذج من هذا التجزؤ القصصى . وليس في كتاب الولايات المتحدة اليوم من يستخدم التكنيك براعة فائقة أكثر من جون ب ماركواند ، فلتنظر في قصته وابنة ب . ف ، (١) B. F.'s Daughter إنها تضم ثلاث شخصيات رئيسية : «بولى فلتون» وزوجها «توم بريت» و«بوب تسمن» الذى كان في يوم ما خطيبها ، ووالدها «ب . ف» وهو قوة مؤثرة في القصة وإن كان نادراً ما يظهر على المسرح .

وتبدأ القصة في ديسمبر ١٩٤٤ برحيل «بولى فلتون بريت» إلى قرينها، ثم عودتها إلى نيويورك في الليلة نفسها التي علمت فيها بنأ مرض والدها . ولم

(١) صدرت عام ١٩٤٦ وهي تصور امرأة تريد أن تستعيد زوجها «م» .

يستغرق الزمن إلا أقل من يومين ، ولكن حدث فيها تذكر استرجع زمنا مضى (ثلاثة فصول) .

وبعد انقضاء شهر يعلم « جوم بوب تسمن » ب وفاة « ب . ف » ، (التي حدثت عقب عودة « بولى » من نيويورك مباشرة) . وتمضى القصة به حتى يتوقف أمام مركز القيادة ، وعندئذ تثار في نفسه ذكريات يتضمن كل منها حدثا حيويا في القصة ينتمى إلى أوقات بعيدة مختلفة :

في صيف عام ١٩١٦ عندما قابل « بوب » لأول مرة « ب . ف » ، بعد أن انتقل « آل فلنون » إلى مقر صيني ارستقراطى يسمى « جريز بوينت » (الفصل السابع) .

في صيف عام ١٩٢٠ عندما ذهب « بوب » - وقد أصبح الآن فى السادسة عشرة - فى رحلة بالسيارة مع « ب . ف » إلى نيويورك بشار .

وفى خلال هذه الأحداث تمضى ذكريات « بوب » ، إلى مشهد مع « بولى » فى نيويورك . ولم يكن متأكدا من التاريخ ، ولكن من المحتمل أنها سنة ١٩٢٩ .

ثم يعود إلى « جريز بوينت » عند نهاية الرحلة بالسيارة فى عام ١٩٢٠ ، ولكن القصة تمضى حتى عام ١٩٤٤ مرة أخرى لأن « بوب » ، يربط بين هذه التذاعيات والحاضر (الفصل الثامن) .

تتحرك القصة الآن منذ وصول بوب أمام مركز القيادة ، ولكن توجد خيالات قصيرة ترجع إلى فترات متباعدة فى ذكريات بوب القصيرة المبصرة عن « بولى » (فصل ٩ ، ١٠) . وفى الوقت ذاته تقريبا ، تمضى القصة راجعة إلى « بولى » فى الولايات المتحدة ، فهي تذهب إلى واشنطن حيث كان لدى زوجها عمل حربى . ونرى توثر احادا بينهما ، يدفع « بولى » إلى ارتياد الماضى كحدث لبوب تسمن (الفصل ١٣) .

ولا يوجد تاريخ محدد اللهم إلا أن « بولى » فى العاشرة من عمرها

تزوج بيت والدها في «نيومبشاير» (كان في زيارة له عندما اصطحاب معه «بوب» في عام ١٩٢٠).

ديسمبر ١٩٢٤ تنحلت مع «ب. ف.» قبل أن يموت حول الزيارة التي تذكرتها توا، ثم مشهد غير مؤرخ يصور طور مرافقة «بولى».

أوقات مختلفة «بولى» تذكر تعليقات استهجان من توم عن المقر للوجود في «جريرز بونت» وقتما كانت «بولى» فتاة صغيرة، هربت من منزل «ب. ف.» في «نيومبشاير».

ثم سلسلة من مشاهد غير مؤرخة تحدث في طور مرافقتها عندما كانت طالبة في مدرسة داخلية.

سنة ١٩٢٦ أول بادرة غرامها «بوب». وفي استطاعتنا الآن أن نؤرخ المشاهد غير المؤرخة لأننا نعلم أن «بولى» في الخامسة عشرة.

ربيع عام ١٩٣٠، عدة حوادث تناول «بولى» و«بوب»، وتضمن، ووالده «بوب. ف.» (فصل ١٥، ١٦)

شأن سنة ١٩٣٠ «بوب» بنوى اصطحاب «بولى» إلى حفلة، في قرية «جرينوتش»، وهنا تمضى القصة مباشرة إلى عام ١٩٤١ ويصطحب «بوب» ابنه في نزهة في ميدان واشنطن وسنرال بارك. (لاحظ سلسلة التداخيات، من قرية حرينوتش في عام ١٩٣٩ إلى ميدان واشنطن بعد إحدى عشرة سنة).

١٩٣٠ بوب يأخذها إلى الحفلة في قرية «جرينوتش» والقصة تعود الآن (فصل ١٨) إلى «بولى» في واشنطن، في يوم الأحد التالي لوصولها هناك. ولكن من الواضح أن التاريخ يقع إما في نهاية ديسمبر ١٩٤٤ أو بعده مباشرة، أى إن رحلتها إلى واشنطن كانت متأخرة بضعة أسابيع

فقط عما في الصفحة الأولى . وتعلم من أنباء الإذاعة أن طائرة عسكرية لم تصل في موعدها في واشنطن ، وأن بوب تسمن من بين ركابها ، وتكشف أيضاً بصفة قاطعة أن زوجها «توم» على علاقة غرامية بسكرتيرته ، وتدفنهما الأحداث نتيجة أخرى من الذكريات تتضمن غرامها ببوب وتعرفها على توم وزوجها منه . ويستغرق هذا من الفصل ٢١ حتى الفصل ٢٦ على النحو التالي :

١٩٣٠ : تصبح « بطريقة غير رسمية ، مخطوبة لبوب .

١٩٣٨ : في مجرى حديث مع صديقة تقول « بولى » إن مدة خطبتها الطويلة لبوب قتلت حبها له .

١٩٣١ : (احتمالاً) : حفل شاي في منزل آل فلتون ، بولى تعبر عن آراء أخرى .

نهاية ١٩٣٢ : بولى تقيم حفلاً لأصدقائها في قرية « جرينوتش » وفي اليوم التالي تصبح مخطوبة لبوب (رسمياً) . بعد أيام قلائل تقابل « توم » بريت ، ويتحرك الحدث الآن من خلال ائتلافهما القوي حتى تفسخ مخطوبتهما لبوب قائلة لها إنها سوف تتزوج « توم » ، وتصحب « توم » ، لمقابلة « ب . ف » .

خريف ١٩٤٠ في حفل عشاء تذكّر « بولى » شهر العسل الذي قضته مع « توم » .

وهنا يعود المشهد إلى واشنطن في عام ١٩٤٤ ، في صباح الإثنين عقب انقضاء يوم الأحد في الفصل ١٨ . هذا فصل ٢٧ و صفحة ٢٧٣ . وتنتهي القصة يوم السبت صفحة ٤٣٩ . فكأننا تأخرنا بضعة أسابيع فقط عما كنا عليه في الصفحة الأولى ، وهذه الأيام الأخيرة هي النهاية المتوقعة

من قبل . والتي كتبت من أجلها القصة كلها . ولكن القصة قد جازمت بالفعل قبل الكلمة الأولى في أول صفحة ، وتطلبت روايتها كل هذه التقلات ، وكل النتائج المتوقعة ، فكان لابد من هذا التجزؤ وهذا التنقل كما بينت .

لقد كنت أبحث عنصر الزمن باعتباره نقطة الارتكاز بالنسبة للطرق القصصية ، ولكن تزامنية الوقت تعتبر أكثر أهمية بالنسبة لمؤثرات القصة ؛ إذ يوجد خلف بؤرة الأفكار الواعية في الإنسان دورة للماضي حيث تتميز ألوان مراحل عمره وحركاتها في تلك اللحظة . وهي لا تزال حية تعيش طوال الوقت من أجلنا الآن ، وفي تلك اللحظة يتكلم الموت وتضئنا الأحزان القديمة ، ونحس أن عمرنا تسع سنوات ، ويمسى غاطر هذه اللحظة ، أو عامل إثارته شيئاً عاش لنا منذ سنين . كلاهما يستلب القوة والمضمون من الآخر . ومن بين جميع اللحظات الواقعة بينهما توجد أصداء أو مجدّدات للشعور نفسه . إن الزمن كما قال ثورو — هو الجدول الذي ذهب لبصطاد فيه ، ولكن قصرت الصورة عن الحقيقة : فالماضي بركة يفيض فيها الحاضر ، وتنبعث من أعماقها إلى السطح مسيات الشعور ، ومعاني تجرّبنا .

وقد تحدث مارسيل بروست عن « الذاكرة اللاإرادية » ، فاكشف أن هذه الطاقة لها صورة أزلية نشأت — كما أظهر الدكتور « جريجوري زلجورج » ،^(١) مستقلة عن « فرويد » ، الذي اكتشف وجود هذه الصورة في العقل اللاواعي . وأحد مظاهر الذاكرة اللاإرادية لبروست جزء مما أبحثه في هذا المقام ، ففي خطاب من النص الذي اقتبست عبارة منه آنفاً يقول :

(١) عالم غماني أمريكي (١٨٩٠ — ؟) من أصل روسي ، له اهتمام كبير ببحوث

للحلم العقل . د م .

«الذاكرة الإرادية التي هي قبل كل شيء ذاكرة النتيجة الذكية للنظر، تعطينا سطح الماضي فقط دون الحقيقة، ولكن عندما يعاد اكتشاف رائحة أو طعم للماضي تحت ظروف مختلفة تماماً، فهي تثير انتباهنا، على الرغم منا. فالماضي الذي أدركنا اختلافه عن الماضي الذي ظننا أننا تذكرناه والذي رسمته لنا ذاكرتنا الإرادية مثل رسام ردى. يستخدم ألواناً خاطئة. وحتى في هذا المجلد الأول — [طريق سوان] نجد الشخصية التي تروى والذي يسمى نفسه «أنا» (وليس أنا) يكشف فجأة سنوات منسية. وحدايق، وأناساً، في طعم رشقة شاي، وجد فيه قطعة من «مارلين». وما لاشك فيه أنه تذكر هذه الأشياء على أية حال، ولكن بلالون أو شكل. وقد استطعت أن أحمله على القول كيف أن الأمر كما في اللعبة اليابانية الصغيرة التي نغمر في الماء قطعاً من الورق المقوى فتتنفخ وتنتفي لتصبح أزهاراً وأشخاصاً، وهكذا كل أزهار حديقته، والجمهور الطيب في القرية، وبيوتهم الصغيرة والسكنية، وكل المنطقة وما يكتنفها، كل شيء يتخذ شكلاً ويناسك جال بذكريته: المدينة والحديقة، بسبب قدح الشاي: (والنواكر الإرادية) تتخذ شكلاً من تلقاء نفسها بوحى من التشابه مع اللحظة الماثلة ويبقى لها وحدها طابع الأصالة وهي تسرّج لنا الأشياء بنسبة صحيحة من التذكر والنسيان. وفي النهاية يذنبنا تجعلنا نتذوق الإحساس نفسه في ظروف مختلفة تماماً، نراها نخلصه من كل قرينة لأنها تعطينا الخلاصة خارج الزمنية (١)

ومع ذلك فالأمر أدق من ذلك. فليست رشقة الشاي وحدها هي التي استكشفت — في لحظة تذوقها — سنة منسية وحديقة ومجموعة من الناس، فهي تذكر بأوقات أخرى، وأما كن وأناس وانفعالات يربط بينها التذاعي.

(١) خطابات لمارسيل بروست نقرأ منها كبيريس من ٢٢٦ — ٢٢٧.

واللحظة تنقسم إلى فترات زمنية متعددة، وأهميتها القصوى بالنسبة للقصة هي أن كل فترة منها تثرى اللحظة نفسها وتضيف إليها مضمونا جديدا .

وهناك أبعاد كثيرة للضمون، ويستطيع القاص - على قدر استطاعته ووفق إرادته أن يستخدم تعديلات وتحويرات كثيرة، هي توسعة وإثراء لهذه الأبعاد . وفي الفقرات التي اقتبسناها من قبل من « أوليس »، رى الزمن كأنه سلسلة من حركات متموجة غلظلة تتلاعب في إدراكه يستيقظ ويدالوس، وهي تزيد إلى حد بعيد مضمون المشهد : فالحقيقة إن المحتوى في المشهد هي اللحظة الحاضرة الماثلة في الإدراك المركب للضئ بصورة مشوشة : والفقرات التي اقتبسناها تحدث في القصة في وقت مبكر، وبينما نمتضى - مثل معظم لحظات الماضي تعمل على لحظات الحاضر - وطاقاتها لا تزال تعمل، وانفعالاتها حية في الحاضر كما كانت من قبل، نراها تتبج أبعادا جديدة كثيرة .

وقصة « بروس » الطويلة بعيدة بعداً لا يدرك عن استخدامه التزامنية الوقت باعتباره مجرد وسيلة في القصة، وإن كانت تعتمد عليه في كل جزء منها . والتحليل المفيد غير ممكن في الحيز الضيق، ولكن يفهم المرء روائع التحليل وعظمته فهما كاملا ينبغي أن يتأمل المجلد الأخير من القصة « الماضي المسترد، حيث يعود كل شيء مضى من قبل منالقا، مع أن تتبع تذبذب الوقت واختلاطه في الصفحات المائة الأولى من « طريق سوان »، يكتي لبيان التنكيك وكيف يحقق تأثيره .

ولننظر كيف يستخدم إدراك الزمن في قصة مكتوبة بمهارة لم تكن مشغولة به من قبل أو مهتمة بأبعادها . وأقصد بها قصة The Sudden Guest الضيف المفاجئ، (١) لكريستوفر لافارج (٢) . ليس في القصة غير شخصية واحدة متطورة .

(١) صدرت عام ١٩٤٦ م «م»

(٢) (١٨٩٧-١٩٠٦) مهندس ورسام وقصاص، وتتميز كتاباته القصصية بتحليل

المشكلات الاجتماعية - «م»

هى «كاريل لكتون» وهى عانس تبلغ الستين من عمرها ، متوسطة الغنى ، ومن أسرة طيبة تعيش على أكمة بحرية ممتدة داخل جزيرة «لونغ آيلند» والقصة مجزأة ولكن بلا تعقيد . والزمن الحقيقى الذى تستغرقه من الصفحة الأولى حتى الأخيرة لا يتجاوز ساعات فترة ما بعد الظهر والمساء ، هى التى استغرقتها العاصفة التى هبت على «نيوانجلند» عام ١٩٤٤ . ولكن تجارب وانفعالات الأنسة لكتون فى خلال هذه الساعات كانت رائعة بالنظر فقط إلى تجاربها وانفعالاتها فى العواصف الأولى التى هبت عام ١٩٣٨ .
والتى تعتبر فى الحقيقة الأحداث والانفعالات الرئيسية فى القصة .

وفى ذلك اليوم البعيد أعلنت ابنة أختها «ليه» أنها سوف تزوج برغم معارضة «الآنسة لكتون» وهربت مع الرجل . وقد أساء ذلك العمل إلى كرامة «الآنسة لكتون» وكبرياتها . وتملكها تعصب طائفى لأن زوج «ليه» يهودى وكذلك أعاد صورة قديمة لحياتها وأثار انفعالات أخرى : فقد كان يكن فيها الخوف والغفوسة والكراهية فى وصايتها على (ليه)
التي تحدث أمها الأسيرة من قبل فى سبيل الزواج من يهودى أيضاً .

وقد رحلت «ليه» قبل أن تهب العاصفة وبعد هبوبها رفضت «الآنسة لكتون» السماح لشخصين باللجوء لمنزلها ، وقد دفعها إلى ذلك الشعور الطبقي والانزلال العائلى وغيرة حب الوحدة ، وهى غريزة أنانية معقدة ، ومع ذلك فإرادتها لم تستطع أن تمنع الكارثة . فبينما كانت تحاول فى ثورة عارمة إنقاذ المنزل ومحتوياته — التى لا تحتفظ بها فقط من أجل قيمتها باعتبارها تراثاً ، ولكنها أيضاً نجسم إرادتها ورغبتها — لجأ إلى المنزل عدد كبير من الناس ، وكان من بينهم جار مسكين ، وشاب صغير السن فاسد الخلق ، كان قد أنقذ فتاة من الغرق وأحضرها معه ، ثم شابة صغيرة جميلة متزوجة تحمل معها طفلها ، وهناك أيضاً أرسطقراطى فرنسى بالتجنس لجأت إليه «الآنسة لكتون» عبثاً ليخفف عنها هذا الاقتحام الذى لا يحتمل فى بيتها .

هناك فترتان إذن ١٩٤٤ ، ١٩٣٨ وحالاً هياً « لافارج » ، الفترة الأولى نراه يتردد من واحدة لأخرى حسب إرادته ، ولكنه كلما كان في عام ١٩٤٤ اعتمد على عام ١٩٣٨ ، وحينما يكون المشهد في عام ١٩٤٤ فإنه يتضمن مغزى أصدا . وأحداث ١٩٣٨ . وانفعالات الأنسة لكنون ترجع للفترتين ، ولكن بسبب عام ١٩٢٨ يوجد أيضاً حاضر لإحساسها بالخوف والغضب كما توجد أجزاء ذات مغزى لأحداث من أوقات ماضية . وفي النهاية نجد القصة تعتمد على مجموع هذه الأشياء وتجعل القارىء يتيقنها جيداً . وبهذه الكيفية يمكن للمرء — على سبيل المثال — أن يرى مالا تراه الأنسة لكنون نفسها ، مثل عنصر الشذوذ الجنسي في غيرتها من أختها وغضبها من « ليه » ، وضجرها المفرط من عدة رجال وإخفاق إرادتها المفاجيء حين دخل بيتها غرباء . وبدون الفترتين الأوليين المتضادتين هنا وتفاعل الأوقات الثانوية ، فإننا قد لا نتمكن من فهم كبرياتها وإغراقها — الناجم عنه — في الوحدة والخوف ، وإلا فإن القاص يحتاج إلى مزيد من الصفحات ليصل بنا — بطرق أقل تركيزاً — إلى الفهم نفسه . وكان والدها وأختها وزوج أختها يعيشون الفترة ذاتها ، ويفهمون ما تشعر به ويحاولون إدراك ما تفعله . وامتزاج الزمن في لحظة واحدة هو الوسيلة التي تتحول بها قصة هذه المرأة إلى إدراك للمعجز ، كما يصبح الفشل دلالة على الشخصية المفردة . وكذلك يصبح امتزاج الزمن الوسيلة التي يتحقق عن طريقها الرمز الأكبر ، وهم الناس الذين يواجهون كارثة . أما أفراد الزمن فهو جزء مستمر من المادة ، مثله في ذلك مثل تجزئة القصة إلى فترتين زمنيتين ، فكلاهما وسيلة قصصية أساسية .



إن ما نظرنا إليه في تلك الفصول هو التخيل — أو كل ما يميز القصة عن بحث في السلوك أو علم النفس ، أو عن الصحافة الإخبارية ، أو عن السجل القضائي . وقد ناقشت وسائل أحداث الخيال التي تبدو لي داخلية في

القصة . وإذا كانت الدراسات التحليلية التي تمت هنا صحيحة ، فإن فائدتها تكمن في تحويل مادة القصة إلى شكل ، واستجماع كل المادة في داخل القصة ، واستبعاد القاص منها ، وإضفاء آلية التخييل وبنائه وكذلك القيام بمهمة التهذيب والتركيز والاقتصاد . ومن العبث محاولة بحث الأسئلة الكبرى الخاصة بالتكتيك والاختيار ، والتناسب والقيم المقارنة للمواد التي يمكن تبادلها ، فهذه أمور متروكة لحكمة القاص ، فضلا عن مهارته ؛ فهو يستفيد منها ومن أى حكمة أخرى ؛ ومن تجربة المجهود والفشل والنجاح ؛ وعن طريق اخضاع طبيعته لما يعمل فيه . وبالإضافة إلى ذلك نجد من المشكوك فيه أن يكون هذا التعميم المحدود الذي تناولت به هنا استخدام الوسائل القصصية ؛ قد استغرق كل جوانب المشكلة ؛ فهي بحاجة إلى دراسة بالنسبة للقصص المفردة . وما يتعلمه المرء من قصة واحدة لا ينفعه كثيراً في القصص الأخرى ؛ ولذلك فهي في الغالب بسيدة عن الدراسة التحليلية لأى شخص ؛ باستثناء القاص في أثناء انكبابه على العمل في بداية أمره ؛ ولكنه - عندما يتم نضجه - لن يحتاج إلى تلك الدراسة .

على أنه يجدر بي التأكيد مرة أخرى أنه لا يمكن فصل الشكل عن المحتوى في القصص الجديدة ؛ ولو أن كلا منهما يؤدي وظائف مختلفة للعمل الواحد وما ينبغي إضافته وجودتور لاشك فيه بين الشكل والمضمون ؛ أخذ يزداد حدة ؛ بصفة عامة ؛ كلما تطورت القصة الحديثة .

الفصل الثامن عشر

الكاتب وقراءه

إن القاص المحدث ينبغي أن يكون منظماً و ماهراً ، ويجب عليه أيضاً أن يحقق المطالب الهائلة لقارئه ، الذي أصبح دوره في العلاقة بينهما أكثر قوة . وإذا وجد توتر متزايد بين الشكل والمحتوى — كما سبق أن ذكرت — فإنه ينتج عن الميل إلى جعل الشكل يقوم بمعظم العمل ، وتحمله عبء المحتوى الثقيل ، فيحذف ، وينزع ، ويركز ويرمز ، ويعرض . وهذا بدوره يتطلب من القارئ أن يقوم بمعظم العمل . وبعض من أعظم القصص في عصرنا لا يمكن أن تفهم إلا عن طريق الاستدعاء المتواصل لذكاء القارئ ، بحيث لوغفا اتبناه في إحدى الصفحات ، فإن الجزء الذي يفوته يعطل فهمه للقصة كلها . والجملة المفردة في النص غير الواضحة ، أو التي تعتمد الكاتب غموضها قد تعطل فهم القصة بحيث تبعد الجهد الذي بذل في بنائها . ولكن إذا فات القارئ إحدى المبارات فإن جهد القاص لن يبدد .

والقصة التي قد تكتب بهذه الطريقة الغامضة ، يبدو جزء كبير منها وكأنه غير مكتوب . ويحابه القارئ بالحدث والانفعال اللذين يظهران شاذين تماماً ، إلا من ناحية اتصالهما بالتطور الكلي الذي يسبقهما ، والذي يكون معظمه قد أثير إليه ، أو عبر عنه بالفعل . وسوف يجد القارئ نفسه مدفوعاً إلى مشاهد ينبغي التصديق على صحتها بالنسبة لما جرى من قبل عن طريق استدلاله الذاتي . وهو لن يتحقق من وظيفتها بالنسبة لغيرها بحسب ، بل من زمنها ومكانها وشخصياتها . وينبغي أن يحمل معه إلى

الصفحة المائلة أمامه معرفة عامة مناسبة ، وانتباها يقظا ، وذاكرة واعية قادرة على الاستعادة ، وتحليلا منطقيا سريع العمل . وينبغي أن يتمثل رموزا نفسية شكلية ، ويكمل رسم المنحنيات إذا وصفت له مجرد أقواس صغيرة ، ويتتبع عدة حركات معقدة تحدث تزامنيا ، وربما تكون قد أحدثتها بطريقة مشوشة يد القاص الحاذقة .

وهكذا نرى « الدوس هكسلي » و « فرجينيا وولف » ، والقصاص الأقل شأنًا الذين تابعوا قاذتهم ، يجعلون في القصة معنى ديناميكيا بحسب تنظيم المادة الموضوعية . ومرة أخرى نجد تأثير ابن « ليوبولد بلوم » المتوفى في حياة « ستيفن ديدالوس » على جانب كبير من الأهمية في قصة « أوليسس » ، ولكن القارى قد تفتب عنه هذه العملية أو معنى التنظيم الموضوعى لو أنه لم يركز كل ذكائه في أثناء قراءة القصة . وقارى القصة الحديثة ينبغي أن يهيا لا لإدراك التواحي المتأنقة التى تبعد عن التوازن العضوى فى القصة لحسب بل لمعرفة المعانى المبهمة الخالية من الدلالة التى ترتبط بالقصة من خارجها ، ولم يحدث أن ميز أحد بين الأعمار المختلفة للأبله فى قصة « فوكنر » الصوت والغضب (١) The Sound and the Fury مثلا ، أو تحقق من أن أعماراً مختلفة قد عرضت بالفعل ، ما لم يرجع إلى الورا . لكن ينخلص من ارتباك تودى إليه فكرة أنه ما من شئ فى داخل القصة يفرض شيئا بعينه . وما من أحد قد أدرك - ما لم يدفع عمداً ، وبطريقة نظامية إلى إساءة فهم عدد لا بأس به من الصفحات - أن « كوينتين » (٢) لم يكن شخصا واحداً ، ولكنه اثنان من جنسين متباينين . وليست هناك قيمة للشخصيات ، أو علاقاتها ، أو أماكن وجودها ما لم تستخدم تماماً دون هذا الانبهاً الذى يمكن أن تسميه غير شرعى ، وإن

(١) صدرت عام ١٩٢٩ و هي تروى عن طريق جبرى الشعور حياة ثلاث شخصيات

م أبناء امرأة واحدة . « م »

(٢) شخصية رئيسية فى « الصوت والغضب » فوكنر . « م »

كان «فوكنر» قد استطاع عن طريق هذا الانبهام أن يحقق نتيجة واضحة وهي انتفاعه بعرض قيم كبيرة للشخصيات .

ومع أن النقد سوف يحمّد لفوكنر هذا الانتفاع ، إلا أن القارىء ليس مضطراً إلى مثل ذلك . فهو يقف عند الفترات التي تحدث عن «جوردان» ، فإذا لم يستطع أن يطلب من القاص أن يذكر كلمة السر ، فإن القاص لن تكون لديه أى قدرة لتوجيهه إلى أى كلمة سر . فالقاص حر فى اختيار الوسيلة التى يؤثر بها فى القارىء . وكل الاختيار يتضمن — يقينا — بأنه سوف يخسر بعض القراء قبل أن يبدأ ، وآخرين بعد ذلك . ولكن المخاطرة التى يتعرض لها الانبهام الغريب — وهناك شيء كثير من النسيج التشكيكى الغريب — هو القارىء الذى يمضى الشوط كله ثم يقرر فى النهاية أن القصة لم تكن تستحق ما أنفقه فيها من وقت ، فهل يمنحه هذا العمل الفامض السرور أو الرضا بما يكفى لمنابعته ؟ وهل القاص الذى قاده فى خلال هذه الحيرة عن طريق الدروب الملتوية بكشف له فى النهاية عن صفاء ، أو عمق ، أو تجربة مضيئة ، وعن جمال ، أو أى استكمال لنقص فى نفسه ، أو حكمة ، أو أسى ، أو يأس — هل يكشف القاص له أى شيء يجعل الحيرة والدروب الملتوية ضرورية ؟ فإذا كانت الإجابة بالنفى فإن موقف القاص يصبح محضوفاً بالخطر — ويمكن للقارىء — بسبب ضجره من الإضافات الغريبة — أن ينبذ الصعوبات المتضمنة فى القصة باعتبارها عبثاً ثقيلاً . و «بقطة فينيجان» قد تعيد — حقيقة — للقارىء الذى ملك زمامها مكافآت توازى مجهوده . ولكن هناك تناقضاً أساسياً يكن فى مطالبة قارىء القصة أن «يملك زمام» القصة ، كما يملك زمام الهندسة ، أو لغة أجنبية ، أو قانون العطل والضرر . وسوف يوجد دائماً قراء يرفضون ذلك .

وإلى جانب ما ذكرناه نجد بعض البدع ، فأولئك الذين يضمنون شروطاً

للقصة يحدثون بدءاً يرتبط بها الإنسان دائماً بلا تبصر . والنقد المنهجي له دورات متوالية قصيرة تتذبذب في فكر غير متماسك . وهو يضع على الدوام أموراً حتمية أخلاقية ، وفي الوقت ذاته مسائل حتمية جمالية تنفي الأولى ، ولو أن القصص لم يقبلوا ما تقرره — على كثرته — فإنه يحمل غالبيتهم خارجين عليه . وهو يحاول في نزعة الجمالية أن يخلى القصة من المضمون ، مختصراً إيها إلى مجرد شكل . ومن ثم فإن التسجيل الدقيق لحالات الشعور المختلفة ، والرموز الخاصة ، والحالات غير المعروفة الغريبة المنطلقة قد حلت بدقّة وامتدحت في النشرات الربع السنوية التي تكون عادة عبارات اصطلاحية ثابتة ، مثلها مثل أى قصة طبعت في «ذانيوورك»^(١) أو «ستر داي إيفننج بوست» . ويبدو أن مرور عشرات السنين لا يؤثر أدنى تأثير في العبارات الاصطلاحية ، كما أنها لا تكاد تتناول أى شيء تعالجه القصة الناضجة . ولذلك نرى قلة يقرأون هذه النشرات ، والذين يقرءونها يحتاجون إلى علامة مميزة لفهم البدع التي يحدثها النقاد .

غير أن المرء ليس في حاجة إلى التعامل مع التطرف أو الشذوذ في القصة الحديثة لكي يلاحظ التغير الذي طرأ عليها ، فمثلاً «جون دوس باسوس» و«فرجينيا وولف» ليسا متطرفين ، ولكن من يقرأ قصة «المال الضخم» والسيدة والرواية مضطراً أن يفعل الكثير مما يطلب إليه فعله ، وقل الشيء نفسه عن «ديفيد كورفيلد» و«مسبعة آدم»^(٢) Adam Bede . ولسنا في حاجة إلى التساؤل عما إذا كانت قصة «المال الضخم» أحسن من «ديفيد كورفيلد» أو أسوأ منها ، فهما تستعصيان على القياس لعدم تناسبهما ، وسيظل التساؤل بلا جواب . بيد أن مقياس مغايرتهما ليس هو الذي يقال دائماً باعتباره سبباً ، فقصته

(١) مجلة أسبوعية فكاكية بدأ صدورها عام ١٩٢٥ وقد أنشأها «مارولد روس» واشتهرت المجلة بطريقتها الساخرة «م»

(٢) قصة لجورج إليوت نشرت عام ١٨٥٩ «م»

« المال الضخم » ذات نسج هائل وشخصيات كثيرة ، وكذلك الشأن في « ديفيد كوبرفيلد » التي تزخر في الحقيقة بمواقف متشابكة شديدة التخليط والتبادل ، لا نجد مثلها في قصة أخرى . وإذا كان « دوس باسوس » يحرك في يده مجموعات كبيرة لكي يوحى بمضامين اجتماعية ، فكذلك يفعل « ديكنز » ولو كانت « المال الضخم » قصة طويلة فإن « ديفيد كوبرفيلد » أطول منها ، والاختلاف الحقيقي بينهما شيء آخر بسيط للغاية ، وهو أن « ديفيد كوبرفيلد » أيسر في القراءة .

تلك حقيقة عظيمة الأهمية ، وهي لا تعني أن « ديكنز » قاص أكثر سخالة وتكلفاً من « دوس باسوس » وأنه يعرف أقل منه عن الجنس البشري ، أو أنه أدنى إحساساً وانفعالا ، أو أنه الأدنى في أي صورة ، بل ربما كان عكس هذه الافتراضات هو الصحيح ، ولكن حقيقة أن « ديفيد كوبرفيلد » أيسر في القراءة لا تعني أنها القصة الأحسن ، ولا أن القارئ يسرها ، أو يرضى عنها تماما . فالاختلاف ليس في الدرجة ولكن في النوع .

والقصة الحديثة أوفر مادة ، ومحتواها أشد توتراً مع شكلها ، وقد نتجت عن ذلك توترات أخرى . وارتباط القارئ بالقصة اليوم يقوم على تعاون أكثر اكتمالا مما كان مطلوباً منه في أيام ديكنز . و« السيدة دالواي » أكثر عمقاً من مسيحة آدم ، أو أكثر حكمة . أو معرفة ، أو حركة ولكن ينبغي للبرء عند قراءتها أن يسلم نفسه لها تماما ، وينبغي أن يستخدم كل انتباهه واتزانه لكي يتابعها متابعة كاملة . ونتيجة ذلك نجد في اللحظة الحالية وفي المشهد الحال التخييل الحى الذى إن لم يكن بالغ الحقيقة ، فهو على الأقل بالغ الأهمية ، وهذا يحتاج إلى جهد أكبر .

ووفرة المادة والتوتر في القصة الحديثة تمكنان القصص من إتياد تجارب جديدة ومستويات من الشعور ، وكثير من الأفكار والموضوعات

(مع قلة الانفعالات) التي لم يسبق للقصة أن عالجتها قبل القرن العشرين . وهذا التطور قد أصبح ممكناً بعد التهذيب الكبير والإتقان اللذين أصابا التكنيك ، كما أن تلاقؤم القارىء مع التكنيك قد جعل بتطوره ، وكلما أصبح القراء المحذثون معتادين على الأشكال البالغة النضج ، كان التكنيك أكثر قابلية للكمال ، وكلما تعاون القارىء مع القاص تعاوناً وثيقاً ، اكتسبت القصة مزيداً من اللادة والتوتر ، ولكن التطور كانت له نتائج أخرى لا يمكن التغاضى عنها .

فن الواضح أنه أحدث تخصصاً بين القراء ، فقصة «ديفيد كورفيلد» يمكن أن يستمتع بها أى شخص يقرأ القصص أصلاً ، كما أن أسمى ذكاء لا يملو عليها ، ولكن قارىء «بروست» يكون مسلوب الشعور ؛ وكذلك «جوزيف كرونين»^(١) وذكاء القارىء الذى يقرأ قصة «كايتن من كاستيل»^(٢) . Captain from Castile لا يكون قلقاً فحسب ، بل ظاهر الضيق أما «ديكنز» فيستطيع أن يصل إلى متناول أى قارىء ؛ ولكن «شلابرجر»^(٣) لا يستطيع أن يصل إلى القارىء العميق الذى تعود على نوازع ومناهج القصة الحديثة الجيدة (وخاصة المناهج) .

والإقبال الشديد على شراء «كايتن من كاستيل» - وهى ظاهرة تتكرر بانتظام فى العصر المتساوية فى عدم أهميتها - لا يعنى أن مئات من آلاف الناس مطبوعون على التأثير العاطفى وحب المآسى ؛ ولا يعنى أنهم وجدوا فى القصة عزاء لإدراكاتهم أو رغباتهم المتعددة ، ولكنه يعنى أن القسم

(١) آرشيالد جوزيف كرونين (١٨٩٦ - ١٩٦٠) قصاص من أصل اسكتلندى يميز أسلوبه القصصى بالسيق . «م»

(٢) قصة شلابرجر التى تصور غزو المكسيك فى رحلة كويتز ، وقد أظهرها عام ١٩٤٥ خلفيت لإقبال واسعاً ، وظهرت بعد ذلك فى فيلم «م»

(٣) صمويل شلابرجر (١٨٨٨ - ١٩٤٥) قصاص أمريكى يهتم بالانص التاريخية . «م»

الأكبر من القراء الذين يتقبلون القصة الحديثة الجيدة يحدون أحياناً أن اللعب الذى تحمله تقبل للغاية . ويبدو عليها الإرهاق من الجهد البالغ الذى تبذله ؛ فتعود فى انقيار إلى السهولة والوضوح والتحرر من ضغط عصر « تشارلز ديكنز » . و« ديفيد كوبرفيلد » ليست قصة للأغبياء . فهى ترضى أى إنسان كامل بقدر ما يستطيع أن يفهم منها ؛ ولكن فيها أيضاً من حيث المكان والزمان ما يجعل القارئ يدرك الأحداث إما بحسب ورودها فى القصة أو طبقاً لفهمه الخاص ؛ بل إن فيها ما ينقص القصة الحديثة دائماً وهو التأتى ؛ وفيها ما يتناهى القارئ الحديث أحياناً لإحداث الانقلاب الكامل فى الذوق المعتاد للقصة : فيها البداهة ، والأصالة ؛ والتفرد الرائع .

ويمكن القول باختصار إن القانون الاقتصادى المعروف بقانون تقليل الحصة ينطبق على القصة ، فالتكنيك المعقد المضمّن فى « أوليس » استخدم أساساً ليرفنا بليوبولد بلوم . وفى النهاية نكون قد عرفناه جيداً ، ولكن معرفتنا به ليست أفضل من معرفتنا بأمثال « بك شارب » و« هك فينى » . والأهداف الثانوية فى تلك القصة لم تستخدم أفضل مما حاول « تاكرى » و« مارك توين » استخدام مألديهما . فقواعد القصة قد أمكن الوصول إليها إذن بطرق متعددة .

والتجارب المستحدثة ، والمتعة التى تتيحها القصة للقارئ ، والآفاق الجديدة التى أرتادتها ، والإمكانات الجديدة التى هيأتها ، كل ذلك كان أحياناً على حساب قواعد القصة . ويحدث فى بعض الأحيان عند ابتكار وسائل تمكن من اكتشاف بعض نواحي الشخصية التى أهملها القصاص الأولون — أن نجد القصة الحديثة تخرج أشباحاً كان من المفروض أن تصبح شخصيات لو عولجت بوسائل آلية أدنى خفة . وعند ما يكد القاص أحياناً فى سبيل المادة ؛ فإنه يحمل القصة عبثاً ثقيلاً ، ولهذا نجد أن القصة

في أحيان كثيرة تهذب مادتها إلى أبعد حد حتى تخاعبها من النقل ، وذلك في أثناء اتباعها للعقل ، أول الحقيقة ، أو للجمع الذي نسبته ، والذي لا يذكروها به إلا فضلها ، لأن القصة هي فن رواية الحكايات عن الناس .

* * *

وهذه الحقيقة حجر عثرة في طريق أى شخص يكتب عن القصة : حقيقة أن القصة عبارة عن حكايات عن الناس ، وهي تعاود الظهور بصورة عنيفة داعية ضد القصص التي هي مجرد حكايات عن أحداث خارجية . وقد كتب د. م. فورستر في عام ١٩٢٧ « قل الكلمات بشيء من الحزن ، اقرأ بالحقيقة ضد إرادته ، وهي إرادة رجل قد أجهد نفسه في سبيل توسيع نطاق القصة ، وشحنها بالأفكار والآراء إلى جانب الحكاية . وقد نجح قليلا في الغاية الأولى ، ولكنه نجح إلى حد بعيد في الهدف الثاني ، ويستأنف حديثه قائلاً : « لا تقلها في غموض ولطف مثل سائق سيارة الركاب ، ليس هذا من حقل ولا تقلها في استخفاف وتهجم كلاعب الجولف فأنت تعرف خيراً من ذلك ، قلها في شيء من الحزن وستكون مصيلاً ، نعم ، آه ، يا عزيزي ، نعم — إن القصة تروى حكاية . » وفي عام ١٩٤٩ نجد « ليونيل تريبليج » قد استطاع إلى حد ما أن يكون جاداً ، إذ كان ينظر في البحث القائل بأن القصة باعتبارها شكلاً قد تكون ميتة . وقد استطاع أيضاً أن يطابق بين آرائه المستحدثة وبين مجموعة من الأفكار مستقاة من النقد الحديث (والنقد دائماً حديث) ومع أنه لم يخالف هذه الآراء ، إلا أنه قالها بطريقة تجريدية مشقة بحيث لا أستطيع أن أقتبس هنا شيئاً مما تضمنته .

فقد قال في بضع صفحات إنك لا تستطيع أن تقلت من الحكاية . فالقصة تروى حكاية ، وهذا لن تقلت منها ، وكل شيء آخر إنما يضاف إلى ذلك ولن يفهم أحد قرأ النصف الأول من هذا الكتاب كلمة « الحكاية » أو

« حكاية » تمنى الصراع ، والفرار ، والفجور ، وكل شيء يحدث للناس وله معنى ، فهو حكاية . وأى طريقة يشعر بها الناس إزاء ما فهمى حكاية . ولكن بعد أن يمنحها القاص الشكل . ولو استخلصنا شيئاً يقينا من تاريخ النشر القصصى الذى يمتد بعيداً ، شأنه فى ذلك شأن النشر المكتوب ، وكما زى فى المجتمعات البدائية للوغلة فى القدم ، فالحقيقة الثابتة أن القصة هى الناس ، وما يحدث لهم ، ومشاعرهم نحو ما يحدث لهم . والحقيقة بفضية إلى بعض العقول ، وتلك ينبغى أن تخصص صفحة لها ، فأصحابها دائماً زامون نساء ، يرون دائماً أن معظم القصص وجميع كتابها على وجه الخصوص لا يستحقون شيئاً وهم يحاولون أن يتحدثوا عن القصة كما عليهم « د. س. » إلويوت ، (١) أن يتحدثوا عن الشعر ، و« إلويوت » يتحدث مثل « ماتيو آرنولد » (٢) عن الذين نفذت فيهم عملية إزالة اللحاء الخفى .

وهم يحاولون فى سبيل الجمال أو المنجم أو المثاليات الحقيقية أن يجعلوا القصة موضع جدارة عن طريق إزالة كل ما يعوقها عن ملامسة الحياة ، أى كل ما يجعل منها فناً .

إن الثورة ضد الحكاية إنما هى رغبة فى أن تصفى التجربة إلى أبعد حد حتى لا يمكن معرفتها ، وهى رغبة لا يمكن تحقيقها ، فقصة « بحث عن الزمن الضائع » مثقلة بالحكاية ، شأنها فى ذلك شأن (الفرسان الثلاثة) . وعلباء المعانى وعلباء نظرية المعرفة الذين يسعون لإيجاد القواعد المطلقة فى القصة الخالصة التى يؤمنون بأنها تتورط فى جانب الفساد ، مع أنهم يصفون بكلمة كسامح مثل قصة (توم جونز) التى تتضمن طوا نايلاً لا يمترضون عليه بالنسبة لصلالة قاص مثل (فيلدنج) ولكنهم عادة يستهجنون المزاج النابى ،

(١) شاعر إنجليزى وناقد معهور أحدث ثورة فى الفنون الأدبية وأهم أعماله « الأرض اليابسة » التى صور فيها الحياة فى أوروبا بعد الحرب العالمية « م »
(٢) ناقد إنجليزى (١٨٢٢ - ١٨٨٨) أحدث تأثيراً واضحاً فى نظرية النقد « م »

وكل الأهداف الدينية الأخرى . بل إنهم لا يتصورون وجود أى فضيلة في القصة التي يجد القارىء فيها تسلية ، وقد اقترح (برناردشو) مرة ، وهذا حق ، فتح المسارح مجاناً ، باعتبارها مراکز للتهديب الخلق والعقل ، مع فرض رسم دخول على الكنائس باعتبارها مصدر الابتهاج الحسى ، ولكن رجال الدين وأصحاب الشأن رفضوا الأخذ بأقتراحه ، ولم يبد النقد المنهجي حتى الآن شيئاً يبين وجه الرذيلة في أن تكون القصة مصدراً للبهجة .

ولا شك أن من الصرامة أن يفرض على القصة أن تكون مجرد شكل فزعى جانب الجمال فحسب ، أو أن تكون مصدراً للتهديب وحده لأن يوم الحساب قريب . ويقل مافى القصة من ضرر إلى حد ما — وإن لم يكن كثيراً — حين تستطيع أن تعبر عن موضوع هزلى ، ولكن المسرح فيها رذيلة . وفى خلال خمسة وسبعين عاماً ، تمثلت القصة تمثيلاً متقناً — ولكن فى صورة أقل ضعفاً مما فرضته عليها القواعد النقدية — ما كان من قبل قسماً منفصلاً من النشر الأدبى ، وقد نحى عنه شيء من المسرح ، أو النحس الذى يتوسل به الذين يؤثرون القاعدة على الحرية ، للنهرب من لفظ (التردد) وذلك فى أثناء تنقيهم عن القواعد المطلقة . ونحن ندرك أن الحياة تتضمن شيئاً يتصل بهذا اللفظ ، وواضح أن القاص قد يلامسه بإدراك صحيح ، ولكن ذلك يعتبر غير صحيح بالنسبة للتفكير السامى الذى يرى عند البحث عن المرادفات التى سوف تؤدى إلى معنى التردد بأى طريق فيما عدا الطريق العملى . وبالرغم من ذلك نجد حتى صانع القياسات المنطقية لا يبدأن يشعر بالتردد حتى يصبح تفكيره صافياً ، ولا توجد حياة لم تضر بهذا المعنى مراراً شأن كل شيء . لا يتم إلا بجهد لا يمحتمل . وإن المرء ليعجب لماذا تتجنب القصة ما تحتويه الحياة كلها ، وما يستخدمه الأدب حتى الآن فى سبيل إرضاء قرائه إلى أقصى حد (لا يوجد

في القصة ما يدل على تجنّبه (ولعل علم معاني الألفاظ يقلل انزعاجه إذا أدرك أن كلمة (المصير) تثير اعتراضاً مماثلاً .

والدوائر الصغيرة من التفكير الصارم تقتل كل القصص فيما عدا القصص ذات النوع الخاص ، وهناك دوائر أكثر طولاً يموت في مجراها فن القصة نفسه . وليس هناك ما يبرر هذه الميتة أو تلك خارج المجالات التي تلقى إمانات ؛ حيث تتجاذب الأصوات الناعسة الحديث فيما بينها عن أفكار يفترض أنها جميلة وعميقة ، ولكنها عندما تطبع تكون بلا معنى . والقصة اليوم أكثر الأشكال الأدبية حيوية ونشاطاً ، ومن الواضح أنها تتقدم كل هذه الأشكال . والكتاب الناشئ الذي يلجأ إلى الأدب التخيلي لكي يعبر عن مشاعره واعتقاداته ، أو ليبر عن تجربته ، أو تجارب الآخرين ، والذي ينطلق في جد للاشتغال بالأدب ، يتجه إلى القصة بثبات أو بصورة طبيعية ، وكأنه يقنفس . وفي الولايات المتحدة الأمريكية لم يبق للدراما شيء . لكي نقوله ، وكذلك الشعر في هذه الأيام لم يعد لديه ما يقوله ، ويجب أن يستمع الناس إليه ، والقصة هي الشكل الذي تجد فيه ثقافتنا غالباً مجالاً للتعبير . وهي الشكل الوحيد الذي يبدو أنه قادر على التعبير عن تجاربنا . وليس هناك في أي مكان علاقة تؤذن بـ من قوتها أو إرادتها . فلا يوجد في أي قطر تسمى ثقافته للتعبير الأدبي أي علاقة على اضمحلال القصة فيه ، فهي في كل مكان اليوم ، تسكاد تكون هي الأدب التخيلي ، حتى إن هذه الصفة المميزة في أي شكل آخر نادرة بحيث تثير الدهشة ، ولم يقتل (بروس) القصة باعتبارها شكلاً في قصته « بحث عن الزمن الضائع » أشد مما فعل « بكفورد » في قصته « فانك » (١) و « ماتنادي » به الآراء بهذا الصدد يعني أن أحداً لن يكتب قصة « بحث عن الزمن الضائع » مرة أخرى .

(١) قصة مربية الأسماك للكاتب و . بيكفورد نشرت بالانجليزية عام ١٨٧٦ ومي
صور (فانك) على أنه الابن الأكبر لهارون الرشيد ! « م » .

وليس هناك ما يدعو للتساؤل : لماذا لا يفعل ؟ فهناك وسائل تكتيكية لم تخلق بعد ، وكل تجربة للمستقبل سوف تتمثل فيها وفي الوسائل القديمة أيضاً .

ويكون التفكير في عزلة تامة عما حوله — في ذلك المكان العالي البعيد الذي يتعبد فيه^(١) — لو أن أحد المباحث التي سبق أن أشرت إليها كان مؤداه ، أننا طالبنا — على سبيل المثال — بأن تحدث القصة تغييراً في العالم لتدرك مدى قوتها ... ، والملاحظة المتعلقة بالمكان العالي صحيحة حيث نجد حتى أطراف الشعراء الصغار متحركة راجفة ، فالمكان العالي لا بد أن يسأل المؤلفين المتحررين والضالين عما يبقى بعد كل الروايات الخيالية عن أناس متخيلين لغير العالم . ولكن من المؤكد أن أى قارىء طبيعي لأية قصة لا يطالبها بتغيير العالم ، أو يحس أنها تحدث فيه تغييراً ، كالم يتوقع منها أى قاص أن تفعل ذلك . تغير العالم ؟ قد تغير عادة هيئة ، أو ذرشة ثانوية لحبل معروفة ، أو دعاوى ، أو بعض طرق التعبير ، أو بعض الأشكال التي يتخذها المذهب الجمالي ، أو بعض الأشكال الشاذة للموهبة مادام في الإمكان تقليدها . ولكنها لا تحاول أن تغير أكثر من ذلك ؛ فالقصة لها هيئتها ، ولا يمكن لأحد أن يطالبها بأن تصاب بالبرانونيا (جنون الاضطهاد) .

أما ما يسقطه ذلك النوع من التفكير من حسابه ، فهم الناس الذين يكتبون القصص ، والناس الذين يقرأونها وهما بطيئا القلب ، فهؤلاء لا يمكن إسقاطهم من الحساب . وقد كتبت شخصيات مختلفة القصة ، وبعضهم داخله الغرور والعجب ، حتى إن عملهم يرى من بعد منافياً للعقل ومع ذلك فعظم القصص متواضعون للفن الذي يزاوونه ، وهذه طبيعة

(١) المكان العالي اصطلاح ينى الرتبة التي يؤدي فيها عباد الأستام طلوس مبادتهم وواضح أن المؤلف ينى بهم هنا القناد م م .

لا توجد في المكان العالي ، وقد يقولون هراء حقا عن الثياب الأنيقة في عرض أزياء ، ولكنني أعتقد أنهم لا يبلغون في هذا الهراء المدي البعيد الذي يصل إليه إيمانهم بأنهم يستطيعون - سواء كانوا فرادى أم مجتمعين - أن يغيروا العالم. ولكنهم في خلوتهم تكن عتدم الرغبة في كتابة أشياء حقيقية عن أنفسهم ، وعن العالم ، وعن الحياة التي يخوضون هم وغيرهم صراعا معها ، ويؤمنون أن يكون لهذا الصراع معنى يفسر مصير الإنسان وما يجتبه له القدر . وهذه أهدور تفاوت أهميتها ، ولكن إدراك أى قاص لأسباب فشله يبين له الصعوبة المخيفة التي تكتنف الكتابة في هذه الموضوعات . وهو يأمل أن يكتب في صدق . ويأمل أن يكتب كتابة جيدة ، ويأمل أن يكتب ليفهمه الآخرون الذين يحاولون أن يواجهوا ظروف حياتهم ، ومع ذلك فلدبهم الوقت ليتوجهوا إليه طلبا لشيء من الترويح ، والتشقيف والإدراك .

وهو سيرك مهمة تغيير العالم لآخرين - ربما للمقيمين في المكان العالي ، الذين سوف يسخرون منه ، من أجل هدف تافه ، ولكنه مضطر إلى السخرية بهم بدوره ، ما داموا قانعين بالاتصال بالحقيقة دون الوصول إلى نتيجة .

وهو يعلم أن عمله - بعيداً عن إمكان تغيير العالم - ليس كتابة القصص نجس ، بل كتابتها بغرض قراءتها . والناس الذين سوف يقرأون القصص سيستمرون في مطالبتهم القصة بما طالبوا به دائماً ، إنهم يرغبون في أن يتقبوا جدران العزلة لحظة ، وينظروا في حياة الآخرين ، ويمجدوا عزاء ، وربما بعض ما يحقق أمانهم ، وبعض المعاونة والمغزى ، وكذلك ما منحه الحياة لهم أو حرمتهم منه . وإلى جانب ذلك توجد الأشياء الغريبة التي تحدث للآخرين والتي يحسون كأنها تحدث لهم .

ولا تزال تبعد عنا أطراف الظلام والأصوات التي تهمس بصورة

مرعبة ، ثم تهدأ أو تفسمت . . . لحظة . وهناك الحاجة إلى انزعاج السكين من يد شخص ، وما تقتضيه الحاجة الأكثر إلحاحاً — حتى لو استغرق الأمر لحظة ، أو حتى إذا كان مجرد خيال — إنقاذ حياة إنسان ومصيره ، ومعهما القدر نفسه ، كل ذلك يبدو كأنه مؤلف لإحداث نتيجة واضحة .

ولا بد أن توجد قصص عظيمة في المستقبل ، كما سوف يوجد قصاص عظام ، ولكن من المؤسف أن العدد سوف يكون قليلاً ، ولكن لا القصاص ولا القراء يبحثون عن عظمة القصة — وإنما يبحثون عن صدق التجربة أو حل الأفل عن الشيء الذي يبدو حقيقياً .

ومطالبة الفن بما لا يستطيعه شيء منكر ، ولكن فن القصة يعيش على الضرورة الإنسانية . اكتب « نادني يا إسماعيل » على رأس الصفحة الأولى ، وما يحدث بعد ذلك يكون وثيق الصلة بالحاجة الإنسانية والرغبة ، وكلاهما بلا تحديد ، وكلاهما لا تخمد ناره ، فالقصة تنقل القارئ بضع ساعات إلى الغرابة والمغزى والكمال .

وهذه الساعات ، أو قدر ساعات كل قصة ، لا يمكن أن تكون شيئاً كبيراً بالنسبة لحياته ، ولكن ينبغي أن يمر بها ، وسوف يلزمه بعضها بعد أن يفرغ من القصة . لقد نال شيئاً لم ينله من قبل ، شيئاً أراده ، وكان ينبغي أن يحصل عليه .

إنها تعود إلى أن يرتفع الستار في ظلام أشد كثافة من ظلام جميع المسارح ، إنها بعض الشخص الحشوية المعلقة في نهاية الحبال ، ولكننا نجدهم فجأة رجالاً ، ثم يكونون أنا ، وربما يصبحون أي رجال ، أو كل الرجال . وبكل تواضع يدولى أن فيما ذكرنا الكفاية ، وأن العملية التي تنتج هذا الحبال — كما بدأت حديثي — ينبغي أن تسمى سحرية ، والضرورة التي يخدمها السحر خالدة ، وحيثما يوجد السحر والضرورة والخلود ، فلا حاجة للسؤال عن مزيد .

رقم الإيداع بدار الكتب $\frac{٤٤١٨}{١٩٦٩}$

هذا الكتاب

هذا الكتاب يسد فراغاً ضخماً في المكتبة العربية . فعلى الرغم من أن العالم العربي أصبح يتابع أحدث التيارات المعاصرة في ميدان القصة إلا أن المكتبة العربية تكاد تكون خاوية من كتب تبحث في هذا الميدان .

وهذا الكتاب يعتبر مرجعاً في غاية الأهمية في نقد القصة وتحليلها وهو يعرض للشكل والمضمون في أصالة وعمق ثم هو يتناول صلة القصة بالواقع وصلتها بالخيال ومقدار الممازجة التي يصفها الفنان بين الحقيقة والخيال . ثم يتكلم في علم عن صلة الفنان القصص بما ينتجه ومدى ما ينبيء عنه قلبه من مقومات شخصيته وفلسفته وآرائه في الحياة التي تحيط به . ويعتمد مؤلف الكتاب - وهو من كبار الكتاب - على القصص العالمية ويستخرج منها في مهارة الأمثلة على ما يسوقه من بحوث .

إنه كتاب لا بد أن يقرأه



مطبعة الاستقلال الكبرى
طبع في بيروت بإذاعة ت ١٧٤٨

العدد ٥٠

سنة ١٩٦٩

